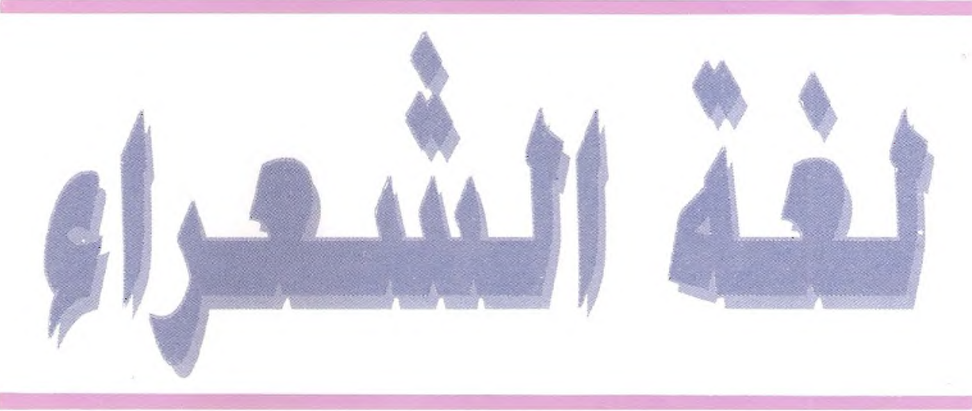


معهد الإنماء العربي

الدراسات الأدبية واللغوية



لغة الشعراء

ونفرد نوتني

ترجمة

د. عيسى العاكوب   د. خليفة العزابي



لغة الشعراء

لغة الشعراء

ونفرد نوتني

ترجمة

د. عيسى العاكوب   د. خليفة العزابي



معهد الإنماء العربي

لغة الشعراء، ونفرد نوتني
ترجمة، د. عيسى العاكوب، د. خليفة العزّابي

ص. ب. 14 - 5300
بيروت ـ لبنان
مترجم عن الانكليزية
الطبعة الأولى
1996

مقدمة المؤلفة

تشكّلت مادةُ هذا الكتاب أولاً في أثناء محاضراتٍ جامعيّة على طلبة اللغة الإنجليزية في جامعة لندن. واقتضى تقديمُها مطبوعةً إعادةَ صياغة مقاطع كانت مصمّمةً بجلاء لتلبية حاجات الإلقاء الشفوي، أمّا تغيير أقسام المادّة فقد حدّدته أصلاً دقّاتُ السّاعة في قاعة المحاضرات أكثرَ من أن يحدّده أيُّ تباينٍ بين الموضوعات. وفي محاولة لتغيير بعض الملامح، التي يمكن تحمُّلُها في المحاضرة ويُتوقّع أن تعافها نفسُ قارئ الكلمة المطبوعة، لم يحدُني أملٌ إلى وجوب أن أفعل أيّ شيء قد يُغيِّب بساطة الغرض الأصليّ، الذي تمثّل في تركيز الانتباه على الفعاليّة والتفاعل الحاصلينْ في نطاق الشعر بين أشكالٍ متباينة لثراء الدّلالة، وهي أشكالٌ تمتدّ من الواضح المبتذل إلى أشكالٍ يحول تعقيدُها دون الظفر بمصطلحاتٍ ومناهج معها لإدخالها مجالَ التعليق النقديّ. لكنّني وجدتُ أنّه لا يمكن إعادة صياغة محاضرات في صورة يمكن طباعتها دون إخضاعها لمطلب إعادة النّظر وإعادة الكتابة، خاصةً في مقاطع يتوقّع القارئُ أن يجد فيها مناقشةً أكثر إحكاماً مما تأذن به قاعة المحاضرة. ومهما يكن، فإنني قد حاولتُ أن أحافظ على المبدأ الذي حدّد في البدء ذلك الترتيبَ الذي كان يمكن للموضوعات أن تُعالَج فيه: أي في ترتيبٍ تتنافى فيه صعوبةُ الصياغة. وإن لاحَ في بعض المواضع أن الأمثلة التي انتُقيتَ لإيضاح نقاطٍ نظرية كانت منتقاةً لغرض دفاع شخصيّ، فلديّ أملٌ في إمكانية أن يجد هذا بعضَ التسويغ في

ملاءمتها لغرض الإيضاح التّام لجانبٍ خاصّ من مسألة عريضة. وما دامت «استراتيجيةُ» المحاضراتِ إنما كانت لحفر طريقي في كلٍّ متساوق الأجزاء فسيُتبيّنّ (وأنا آمل ذلك)، رغم أنّه في مراحل أولى هناك مقاطعُ فيها لا مبالاةٌ واضحةٌ إزاء التركيب الحقيقيّ للمسألة، أنّ هذه ستجد بعضَ الإصلاح لاحقاً حين يعود ما كان قد مرّ عفواً دونما تعليق خمرةً معتّقةً لمسائل مركّبة ومتشابكة.

يشرع الكتابُ بعرضٍ سريع لتشكيلات شعريّة ذات مكوّنات لغوية قياسيّة، ويحاول أن يقترح شيئاً ما عن تنوّع التفاعل بين جسديّة الكلمات (حين تُنظم في قصائد) والمعاني التي تحملها. ويسعى الفصلُ الثاني إلى أن يزيل حجازَ «الأسلوب الشعريّ» بمحاولة تأكيد أنّنا لا نستطيع، ونحن نتكلّم على الشعر، استخدامَ «اللغة Language» و«المعجم Vocabulary» بوصفهما تعبيريْن يمكن استخدامُ أحدهما مكان الآخر؛ إذ تُخفق محاولاتُ استبدال أحدهما بالآخر في ميدان التعليق على اللغة الشعرية على نحو أوضح منه في التعليق على اللغة غير الشعرية؛ إذ في مستطاع الشعراء أن يختاروا ويعيدوا سبكَ المقولبات المختلفة للغة العادية ويمهروا في معالجة سياق تكرُّرها على نحوٍ يغيّرون فيه مضامينَها ومدلولاتها. وفي تدبُّر أمرِ المسلك الأصليّ للمحاضرات أدركتُ سريعاً أنّ مهمّتي ليست تلك المهمةَ التنظيميّة على قدر ما هي تفادٍ، أو دفعٌ، أو إبرازٌ لتلك العقبات التي تضعها بعضُ الاهتمامات النقدية بين الطالبِ والقصيدة (وكذا تلك العقبات التي تضعها بين الناقد وجمهوره رواياتُ «الفطرة السّليمة» لطبيعة أيّ نظام لغويّ للمعنى). وإذا كانت كبرى هذه العقبات جميعاً تتمثّل في فكرة «أسْلوبٍ شعريٍّ» يختلف عن استخدامات الحياة العادية قبل كلّ شيء بمعجمه، فإنّ اللاحقَ في ترتيب قوّة الإرباكِ هو الاهتمامُ بالمجاز؛ ووفقاً لذلك فإنّ الفصل التالي [الثالث] ينطلق من موقعٍ مُبْعدٍ قدر المستطاع عن تبجيل المجاز بوصفه المستودعَ الرئيس للطاقة والكشف الشعريّيْن؛ وهو يتفحّص بأناةٍ بالغة الآلياتِ اللغوية لبعض الأشكال العادية للمقارنة، محاولاً أن يبرهن على أنّ هذه الآليات ذاتُ أهميةٍ تِقنيّةٍ جليّة بالنسبة إلى الشاعر؛ لأنها توسّعُ بقوةٍ دائرةَ المعجم الذي يقع تحت تصرّفه لمعالجة أيّ موضوع مقدَّمٍ. والهدفُ الرئيس للفصل الثالث هو إظهارُ تبريرٍ لاعتداد المجاز، على الأقلّ، حلاً لبعض المسائل العامة

للمعجم كأنّه الفمُ الوَحْيِيُّ لإصدارِ الشاعر حكماً على طبيعة الواقع، لكنّه قد يثبتُ أنّ هذا الفصل يُعيد بيدٍ ما ينحّيه باليد الأخرى، بإثباتِ التعقيد حتى في الصور البلاغية الأكثر عموماً. أما في الفصل الرابع فيحظى تعقيدُ المجاز بدرسٍ أشمل، فيما يتّصل بمفهوم «بِنْية القصيدة». وأمّا الفصل الخامس، الذي يتابع موضوع التعقيداتِ الخفيّة التي قد تلازم بِنًى تستخدم معجماً «بسيطاً»، فيدرس، في القصيدة على الجملةِ، فعاليَّةَ البناءِ على مستوياتٍ لا تحدِّد جهاراً شكلَ الأسلوب؛ أي على مستوى العَروض، والشّكلِ المقطعي الشعريّ، ونظامِ الأبيات، وما شابه ذلك. وفي الفصل السادس يُدرس مفهوم بِنْية المعاني فيما يتصل بالشعر الذي ينسِّق أسلوبَه بوضوحٍ في أنماط لفظيّة وتُجرى محاولةٌ لإثبات أنّ هذه الأنماط، بصرفِ النظر عن كونها مجرّدَ أنماطٍ زخرفية، أو متكلِّفة، أو سطحيّة لا محالةَ، يمكن أن تسهم على نحوٍ حاسمٍ في تقرير الصّفة المميّزة للبِنى الشعريّة للمعنى. ويعرض الفصلُ السابع مسألة «الغُموض» (الّتي أُلمع إليها في الفصول السابقة) على مائدة البحث ويقوم بمحاولةٍ لربط «الغُموضات» المُملَّة في اللغة على الجملة بتحقيقِ بعض المقاصد الشعرية.

ويقترح الفصلُ الثامن أنّ بعض الاعتبارات المقدّمة في الفصل السابع قد تكون مفيدةً عندما نتعامل مع القصائد التي تجعلها أصالتُها، التي تجسِّد في طرائق غدا عاديًّا أن نستعمل لها كلمة «الرّمزيّة Symbolism»، بعيدةً جدًّا عن لغة الحياة العادية بحيث أنّه قد تمّ التشكّكُ فيما إذا لم يكن ثمةَ انقطاعٌ غريبٌ بين تلك اللغة ولغة هذه القصائد، وفيما إن كان يجب إغفالُ مناهجَ للتفسير تنطبق على قصائد أقلَّ «غُموضاً» عندما تُعالجِ هذه القصائد. وإن أنا لم أحدثْ في رَشْقي معاقلَ الرمزيّةِ والغموضِ ثُغراتٍ تُذكر في نهاية المطاف، فسأكون راضياً إن أنا أحدثتُ في هذه العملية، على الأقلّ، بعضَ الثُّغرات في اعتراضات «الفِطْرة السّليمة» على مثل هذه الاستخدامات للّغة، وعدداً من الثّغرات في مواضع أولئك النقاد الذين يتعاملون مع «الرّمزيّة» بوصفها أداةً لجعل كرة اللغة والأشكالِ اللغوية المتعالية للمعنى تسبح في الهواء. وبشأن هذا الفصل خاصّةً، بل بشأن الكتاب كلّه أيضاً، ينبغي أن يكون الدفاع الوحيد عن النظريات الخاطئة ـ ولنستخدم هنا كلمات إ. أ. ريتشاردز ـ أنّه «في هذا الموضوع خيرٌ لكَ

أنْ تفعلَ شيئاً خاطئاً يمكن أن يقدِّم من ألاّ تفعلَ شيئاً، وخيرٌ لكَ أنْ تظفَرَ بأيٍّ وصفٍ.. من أن تعودَ خاويَ الوِفاض»[1].

وعن كلٍّ ما هو خاطىءٌ تقع المسؤوليةُ عليَّ. وأنا مدينةٌ إلى البروفسور جِفري تيلتسون Geoffrey Tillotson، والبروفسور جيمس ر. سوذرلاند James R. Sutherland، والبروفسور أ. هـ. سميث A.H. Smith، بتشجيعهم وإغنائهم خطّةَ تنفيذ الكتاب، وإلى عددٍ من الأصدقاء في قسم اللغة الإنجليزية والأقسام الأُخَر في اليونيفيرستي كولج University College، في لندن، بالمعلوماتِ والمقترحات والنّصح. والدَّينُ العظيمُ خاصةً للسيِّد د. ج. موات D.G. Mowatt والدكتور ب. أ. راولي Dr. B.A. Rowley، اللذين قرأا المخطوطةَ وقدّما تصويباتٍ توضيحيّة لمغزى المناقشة وعرضِها، وعليّ أيضاً أن أشكر لزوجي عونَه الدائمَ في هذا وفي عملي كلِّه.

وعندما كنتُ أكتبُ الكتاب كانتْ أُفضالُ بِدّي Biddy وجون John وجيو فيوري Gio Fiori مَعيناً لا ينضب.

جامعة لندن   و. ن.

---

(1) إ. أ. ريتشاردز، **فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric**، محاضرات ماري فلكسفرفي الإنسانيات، المجلّد الثالث، (نيويورك، 1936)، ص 115.

المحتويات

(*) مابين علامتي تنصيص إضافة لنا لتمييز الغموض الناشيء عن ازدواج الدلالة Ambiguity والغموض بمعنى صعوبة الاهتداء إلى الدلالة Obscurity، الذي جاء في الفصل اللاحق [الثامن] ـ [المترجمان]

1

عناصر اللغة الشعرية

لعلّه من سداد الرأي في درس لغة الشعر أن يُبدأ بما هو «موجودٌ» في القصيدة - «موجودٌ» بمعنى أنّه يمكن وصفهُ والإشارة إليه بوصفه شيئاً مقرَّراً تقدّمه الكلمات، إذ الشأن، كما يشير (ر.ا. سيس R.A. Sayce)، أنّ:

«أولى مهمّاتِ الناقد وأكثرها أهمية أن يكتشف قدر استطاعته الخاصيات الموضوعية للعمل الذي يُعرضُ على بساط البحث. وحتى عندما لا يُفعل أكثر من هذا فإنّه سيضعُ القارئَ في وضعٍ يرى فيه بنفسه محاسنَ العمل وعيوبه»[1].

هذا الضربُ من التناول مستخدمٌ كثيراً عند النقاد الفرنسيين المعاصرين الذين توصف مبادئهم ومناهجهم في مختصرٍ مفيد يقدّمه (هـ. ا. هاتزفيلد H.A. Hatzfeld):

«خيرُ أداةٍ لإدراك الفنّ في العملِ الأدبي، وفقاً لمنهجٍ مرضيٍّ على الجملة في فرنسا، ما يُدعى تحليل النصّ explication de texte. . . . والكتبُ التي تحمل هذا العنوانَ تشرحُ النصّ المعروضَ من خلال تحليلٍ دقيقٍ لملامحه المعجمية والتركيبية، التي تتضمّنُ ما يسمّى الصورَ اللفظّية والعناصر الإيقاعية. . . . وهي تحاول أن تحوِّل

(1) ر. ا. سيس: الأسلوب في النثر الفرنسي: منهج في التحليل Style in French Prose: A Method of Analysis (أكسفورد 1953)، ص 126.

الإجراءات الفنية الموجودة في النصّ إلى لغةٍ نظرية، وسهلةِ التوصيل، وتحليلية، وشبه نحويّة، من نتاج الناقد. . . . وإذا ما سُبرت بعمق كافٍ وتقدّمت على نحوٍ منظّمٍ، مُؤثرةً ما تؤثره على أساسٍ مقارن، فإنّها لا يمكن أن تخفق في بلوغ هدف نوعٍ من أنواع النّقد الموضوعي»[1].

والحقّ أنّ المرء قد تعتريه الدهشةُ من صعوبةِ أن يأتي هدفٌ يوصل إليه بمنهجيةٍ صارمة مطابقاً لحقائق موقف الفنان؛ ويشير هاتزفيلد نفسه في موضعٍ آخر إلى أنه بعد إجراء هذا التحليل تبقى ثمةَ مشكلةٌ كبرى تتمثّل في كيفية معالجة ما يسمّيه «المعنى الرمزي، والمعاني الإضافية، وعناصر ما تحت الوعي، التي هي على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية في الشعر»[2]. أما قيمة فحصِ الخاصيات الموضوعية فحصاً دقيقاً، قبل التحدّث بإسهابٍ عن إنشاءات الخيال المبنية على أساس الكلمات، فهي أنّه يُفضي على الأقلّ إلى تعرّف الفاعلية التي يقومُ بها جسدُ الكلمات، والبِنى التي تربط بينها، ليس في تقرير تأثيرات أقلّ شعرية فحسب، بل في توجيه العمليات الأكثر عقلية وتخييلاً التي تثيرها القصيدة؛ وفضلاً عن ذلك قد يؤدّي حقّاً إلى إدراك حقيقة أنّ العناصر المختلفة للغة الشعرية تتداخل بحميميةٍ مما هو ذو أهميةٍ فائقةٍ في أيّ بحثٍ يتناول كيف «يُحدثُ» الشعر تأثيره.

ويكون بعض الشعراء، في تقديرهم الكلمات، حذرين حذراً شديداً من التأثيرات التي قد يحدثها استخدام الخاصياتِ المادّيةِ للكلماتِ على غرارِ ما يكونون حذرين من معانيها المفهومية. ويتصوّر (فاليري Valéry) مثلاً أن تفحّصَ الشاعرِ للكلمات هو ذلك التفحّص الذي يركّز أولاً على أشياء كالجنس

---

(1) هلموت ا. هاتزفيلد، فهرس نقديّ للأسلوبيات الحديثة المطبّقة في الآداب الرومانسية، A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures, 1900 - 1952، جامعة نورث كارولينا، دراسات في الأدب المقارن، رقم 5 (شابل هل، 1953)، ص 1.

(2) هلموت [1] هاتزفيلد: مناهج البحث الأسلوبي **Methods of Stylistics Investigation**، في الأدب والعلم، الاتحاد الدولي للغات والآداب الحديثة، محضر جلسة المؤتمر السادس، أكسفورد، 1954 (أكسفورد 1955)، ص 46.

[المذكّر والمؤنّث] والبنية المقطعية، والقيم الصوتية والإمكانيات العروضية - ثم - بعد هذه، على معناها وجرسها:

Je cherche un mot (dit le poète) un mot qui soit:
féminin,
de deux syllabes,
contenant P ou F,
terminé par une muette,
et synonyme de brisure, désagrégation;
et pas savant, pas rare.
Six conditions - au moins![1]

والشاعرُ الأنموذجي عند فاليري، في غمرة البحثِ عن الكلمة الواحدة التي يتحتّم أن تحقّق ستة شروطٍ على الأقلّ، يمكن أن يقترح تناولاً لمشكلةِ تحديدِ المعاييرِ التي نصنّف بوساطتها عملاً ما بأنّه عملٌ «أدبيّ». ويؤكّد ناقدٌ معاصرٌ أننا «لا نمتلك معايير حقيقية لتمييز بنيةٍ لفظيةٍ أدبيةٍ من أخرى غير أدبية»[2]. أما المعيار الذي يمكن أن نتخذه مؤقّتاً فهو هذا: تكون البنيةُ اللفظيةُ أدبيةً إن هي قدّمت موضوعها على أكثر من مستوى واحد من مستويات التقديم في الوقت نفسه - أو، بدلاً من ذلك، إن كان للتعبيرِ نفسه أكثر من وظيفةٍ واحدةٍ في بنية المعنى الذي يظهر فيه.

ومثالٌ واضحٌ لذلك هو تقديمُ شيءٍ ليس من خلال معاني الكلمات التي تعالجه فحسب، بل من خلالِ أصواتها أيضاً، مثلما هي الحالُ عندما يحاول بوب Pope، في ترجمته لمقطعٍ من الإلياذة يَصِفُ مركباتٍ تقرقع أسفل منحدر، أن يضع وصف هوميروس بكلماتٍ إنجليزية لا تطابق في معناها معنى كلمات هوميروس فحسب بل ستعيد أيضاً، في بنيةٍ عروضيةٍ مختلفةٍ وفي نظامِ الصوت في الإنجليزية، المحاكاةَ الصّوتية الدقيقة للأصل:

First march the heavy Mules, securely slow,

(1) بول فاليري: Autres Rhumbs (باريس، 1934)، ص 143 - 144.
(2) نورثروب فراي: تشريح النقد Anatomy of Criticism (برنستون، ن. ج.، 1957)، ص 13.

O'er Hills, o'er Dales, o'er Crags, o'er Rocks, they go
(23, 138 - 139)

أي :

تزحف أولاً البغالُ الثّقال، تتثاقل باطمئنان،
حيث تمضي فوق التلالِ، وفوق الأوديةِ، وفوق الأجرافِ، وفوقَ الصخور.

وإذ يكونُ بوب قد مثّل التّهادي المتزن للبغالِ بوساطة تراكيب نحوية مكرّرة بثبات، يمضي ليمثّل من خلال فصلٍ عروضيٍ ارتجاجَ المركبات (وهو مظهرٌ تقوّيه مقابلته بالتهادي في البيت السابق):

Jumping high o'er the Shrubs of the rough Ground,
Rattle the clatt'ring Cars, and the shockt Axles bound.
(11. 140 - 141)

أي :

تثبُ عالياً فوق شجيرات الأرض الخشنة،
حيثُ تقعقعُ العرباتُ المقعقعة، وتكبحُ الجزوعُ المصدومة.

(في ثاني هذين البيتينِ يعملُ صخبُ الأحرف الساكنةِ على تمثيل الجلبةِ التي تصحبُ الصدمات). بعد ذلك ببضعةِ أبيات، حيث يترجم بوب المقطع الذي يصفُ الأشجارَ تتهاوى، يلقي بالظرفِ في التفعيلة الأولى من البيت 146 ليمثّلَ القوّة التي بها، في البيت 145، «تقذف الغابة سنديانها»:

Loud sounds the Axe, redoubling Strokes on Strokes;
On all sides round the Forest hurles her Oaks
Headlong. Deep-echoing groan the Thickets brown;
Then rustling, crackling, crashing, thunder down.
(11. 144 - 7)

أي :

يصدحُ صوتُ الفأس عالياً، يكرّر الضربات واحدة فوق أخرى،
وفي كلّ الجوانب المحيطَةِ تقذفُ الغابةَ حَوْرها

بتهوّر. والأجمات السُّمرُ تئنّ مردّدةً صدى عميقاً؛
ثم تخفّ، وتطقطقُ، وتتحطّمُ، وتهدر.

يلحظُ (نايت Knight)، حيث يُورد هذا المقطعَ بوصفه أحد أفضل الأمثلةِ لاهتمام بوب بـ «أسلوب الصوت»، أنّ «الطريقة الدقيقة التي ينفُذُ فيها شيءٌ من الأشياء لها الضربُ الأكثرُ أهمية من التأثير في ماهية ما ينفّذ جوهريّاً»[1].

ما ينفَّذ جوهريًّا هنا ربما لا يعدو أن يكون، من وجهة نظرٍ ما، محاكاةً، أو على الأصح سلسلة من المحاكيات لصفات معروضة على نحو متعاقب من صفات المشهد الذي يصفه الشاعر. ورغم صحة أنّ جسدية الكلمات تستخدَم هنا لتعطي للمعاني المفهومية للكلماتِ صلة متجدّدة بالتجربة الإدراكية، فإنه إن أُزيلت المحاكياتُ (مثلما يمكن إحداثُ شيء من ذلك على الأقلّ من خلال إعادة ترتيب الكلماتِ نفسها في ترتيبٍ غير ذي أهمية فيما يتصلُ بالعروضِ ونظام الأبيات) فسيبقى المعنى المفهوميُّ للإعلانِ حيّاً لم يمسّ بأذى. وليس هذا الفصل مكاناً لمناقشة أهمية هذه الفكرة وكفايتها، بل هو مكانٌ للإشارة إلى أنّه من غير الممكنِ تقديم صورةٍ مبسَّطةٍ لـ «أسلوب الصوت»، لأسبابٍ متعدّدة. أحدها أنّ الأنظمة القادرة على المحاكاة هي أنفسها مختلفة (كما تُبيّنُ أبيات بوب بجلاء)، وقد نجد، إنْ نحنُ بدأنا بربطِ مجموعةِ أنظمةِ المحاكاةِ بمجموعةٍ من الصفاتِ يمكنُ أن تحاكي، أنّ أهمية الأنواع المختلفة للعلاقة بين المحاكاة والمحاكى يمكن أن تتنوّع تنوعاً كبيراً من حالةٍ إلى أخرى، حتى إن كان ذلك بالنسبة إلى الاختلاف بين الوسيط وما يتوسّط فيه فحسب. وإن عبارة «تقعقع العرباتُ المُقعْقعة Rattle the clatt'ring Cars»، حيث يمثّلُ ركامُ الأحرفِ الساكنةِ قعقعةَ العربةِ car-clatter، يمكنُ أن تثيرَ حقّاً مسائل مختلفة عن تلك التي يقتضيها، مثلاً، درسُ الأبيات الافتتاحية في قصيدة تنيسون Œnone:

There lies a vale in Ida, lovelier
Than all the valleys of Ionian hills.

---

(1) دوغلاس نايت: بوب والتقليد الملحمي، دراسة نقدية لإلياذته **Pope and the Heroic Tradition,** A Critical study of His «Iliad»، دراسات جامعة يل في اللغة الإنجليزية، 117 (نيوهافن، 1951)، ص 18.

أي :

ينبسط ثمة وادٍ في إيدا Ida، أشهى
إلى القلب من كلِّ الأوديةِ في هضاب أيونيا.

لكلمة «Lovelier» مرادفٌ، أكثرَ اختلافاً من مجرّدِ صوتٍ مُقابل صوت، في تعرّج الأبيات؛ وكذا فإنّ الترادفَ أكثر تعقيداً من مجرّد علاقةٍ بسيطةٍ تتمثّلُ في كلمةٍ مقابل كلمة، لأنّه من الواضح أنّ «موسيقا» الأحرف الساكنةِ والصائتةِ ليس من السهلِ فصلها عن العلاقة الحميمة في المعنى بين «وادٍ a vale» و«كلّ الأودية all the valleys». وسببٌ آخر يجعلنا لا نستطيع إهمال حتى المحاكاة المجرّدة بوصفها شيئاً مبتذلاً أو غريباً هو هذا: ما إن نتساءل عن سبب كون السواكن في بيت بوب تؤوَّل بأنّها تُقعقع clattering، حتى نواجه مشكلاتٍ نظرية لم تُبحث حتى الآن ولعلّه من الباعث للهلعِ السماح بأحكامٍ سهلةٍ على أيّ مثال تُستخدم فيه. والسببُ الثالث لإرجاء الحكم على وضع تأثيراتٍ كهذه أنّه من غير الميسور أن نقول أين تنتهي المحاكاةُ وتتولّى الآثارُ الأخرُ قياد الأمور. وتُظهر أبيات بوب كيف أنّ الجسدية يمكنُ أن تنظّم على نحوٍ تسمح فيه بتمثيلٍ ما للخاصيّة الإدراكية ملائمٍ للمفاهيم المتضمّنة في معنى البيتِ على مستوى إعلاميّ. إلاّ أنّ الجسديّة قد تنظّم فيما يلوحُ كأنّه الاتجاه المعاكس: أقصد بحيث تركّز الانتباه على العلاقات الأكثر أهمية التي يتضمّنها الإعلام. إنّ ملامحَ الصوتِ والتهجئةِ يُمكن أن تؤكّد المعنى، مثلما نجد شكسبير، إذ يلاحظ في هنري الخامس Henry V (43, 2, 4) أنّ الجيشَ المنهكَ السيِّءالعتاد في مساء أجينكورت Agincourt هو محاكاة ساخرة للجيش الحسن العتادِ الذي يُستعرض، يقول:

Big Mars seems bankrupt in their beggar'd host

أي :

يبدو مارس الكبير مفلساً في جيشهم المفقَر.

ملتمساً مساندةَ المجانسةِ الاستهلالية ومساندة تغيّر الصوت في الكلماتِ التي فيها تجانس استهلاليّ، ليجعل التأكيد يقعُ على التغاير بين «Big»

و«beggar'd»، وهو تغايرٌ يضيفُ إلى تأثير «bankrupt» ومعناها. وإحدى الصلات بين التأثير الصوتي والمعنى حدّدها (إمبسون Empson) بإيجاز، ولكن على نحو واضح: «أعتقد في قرارة نفسي أنّ صيغة عملها الأكثر أهمية، إنما هي أن تَرْبط كلمتين من خلال مماثلة في الصوت بحيث يهيّأ الإنسان للتفكير في الصلات المحتملة بينهما»[1]. على أنّ «يهيّأ للتفكير» تصف ما يحدث في حال هذا البيت المجانَس استهلاليًا من أبيات شكسبير. والتأثير الصوتي يركّز الانتباه على العلاقة الدّالّة لـ «Big» بـ «bankrupt» و«beggar'd»، ويجعل القارىء أو السامع يفهمها في مجموع لا يمكن لخاصيته العقلية، تبعاً لذلك، أن تُضاع؛ فالبيت «يقرأ نفسه» لأنّ منطقةً ما منه تُسلَّط عليها الأضواء. وفي مثل هذه الحال يكون الصوت أداةً للإقناع؛ على أنّ أصوات الكلمات ومعاني الكلمات قضيّتان نقديتان يعزّ الفصل بينهما. وبإمعان النظر يظلّ المرء يرى اشتمال العروض على المجانسة الاستهلالية (وكذا على المعنى المؤكّد): الكلمات الثلاث المجانَسة استهلاليًا تُنبر جميعاً وأولاها يُضاعف نبرها لأنّ النبر القويّ فيها غير نظاميّ. وتحدّد أنماطُ الكلام العادي نبر «BígMárs»، مما يوقف التدفّق المنتظم في نمط الشعر الحرّ، مبرزاً «Big».

وفي هذا المثال تُستخدم تأثيرات على مستويات أدنى لتعزيز المعاني المعتادة للكلمات. لكنّ تعزيز المعنى ليس الإمكانية الوحيدة المتاحة للشاعر في«تنميط» الصورة الجسدية للكلمات. فربما يستخدمه مصدراً لتتمة ساخرة مُعزّزة، كما في كلام (بيراون Berown) على دان كيوبد Dan Cupid في «جهد الحبّ مضاعاً L'ove's Labour's Lost (3 ,1 ,176 - 180):

And I, Forsooth, in love! I, that have been love's whip;
A very beadle to a humorous sigh;
A critic, nay, a night - watch constable;
A domineering pedant o'er the boy;
Than whom no mortal so magnificent!
This whimpled, whining, purblind, wayward boy;

(1) وليم إمبسون: سبعة أنماط من الغموض **Seven Types of Ambiguity**، الطبعة الثانية (لندن، 1947)، ص 12.

This senior-junior, giant - dwarf, Dan Cupid;
Regent of love-rhymes, lord of folded arms,
The anointed sovereign of sighs and groans,
Liege of all loiterers and malcontents,
Dread prince of plackets, king of codpieces,
Sole imperator and great general
of trotting paritors: - O my little heart! -
And I to be a corporal of his field,
And wear his colours like a tumbler's hoop!

المعنى:

أنا حقّاً، صاحبُ سُلْطَةِ الحبِّ!، أنا، من قد جُعل سوط الحبّ؛
الشمّاسَ الحقيقيَّ للتنهّدة الفكِهة؛
الناقدَ، بل، الشرطيَّ في العَسَس؛
المعلِّمَ المستبدّ.بصبيٍّ؛
ليس ثمة إنسان أروع منه!
هذا الصبيّ الشاحب المنتحب، المتبلّد الذهن، العاصي؛
هذا الأكبر ـ الأصغر، العملاق ـ القزم، دان كيوبد؛
وَصيّ عرش أشعار الحبّ، سيِّد الأسلحة المطوية،
الملك المكرَّس للتنهدات والأنّات،
مولى كلّ المتسكِّعين والساخطين،
الأمير المروِّع للتنانير، ملك قطع القُدّ [نوع من السمك]
الإمبراطور الأوحد والجنرال العظيم
للمنجبين المسرعين: ـ يا قلبي الضعيف! ـ
ولأكن أنا عريف ميدانه،
وأرتدي إشاراته كطوق الحمام البهلواني!.

وههنا بينما تصف الكلمات كيوبد بأنه قويّ وصغيرٌ معاً، إذا نمطُ المجانسة الاستهلالية «يقول» فضلاً عن ذلك، أو على نحو أكثر دقة، إنّ الحبّ قويٌّ كأنه سخيف، ويُقال هذا بجعل كلّ تعبيرٍ للقوة يرتبط بطريق المجانسة الاستهلالية بتعبير للسخريّة: «Liege of... loiterers», «sovereign of sighs», «Regent

وتـقـتضي .of... rhymes», (*)«king of cod pieces», «prince of plackets» الدقةُ القول إنّ هذا لا يُقال من خلال المجـانسة الاستهـلالية فحسب، بـل من خـلال التجانس الصـوتي assonance في «إمـبراطـور imperator»/ «المنجبـون paritors» ومن خــلال الإرداف الخُلفي oxymoron(**) في «الأكـبر ـ الأصغـر Senior-Junior» وفي «عملاق ـ قزم giant-dwarf» وهذه الأدوات جميعاً تُسخّـرُ في سبيل أن تُعزّز في وصف كيوبد كلّه أسلوباً لا يسمح بأن يوجـد مدحٌ إلّا من خـلال ارتباطٍ صـارمٍ بتعبير للذمّ منـاقضٍ له. ومهمـة هذه الأدوات أن تجعـل الارتباط بين التعابير المتناقضة يثير اهتمامنا في أقصى قدر ممكن.

وسيبدو أنه يمكن أن يكون هناك حقّاً مقياس منزلق للعلاقـات بين الجسـديّة المنظَّمة من جهة، والمعنى على مستوى الإعلام من جهة أخرى، ورغم أن إنشاء مقيـاس كهذا، وتحـديد المكـان عليه لأيّ تـأثير شعـري خـاص سيكـون مهمـة مرعبة، فإنّ النقد غـير المبالي بـالمشكلة كلّها ينبغي أن ينـوء تحت أشكال مـرهقة من العجز. والناقد الذي يعلّق على الطريقـة التي ينفّذ فيهـا شيء ما، ينبغي أن يدرس بعناية، قبل أن يدين الطريقة، الطبيعة الدقيقة للمادة التي هي بين يـدي الشاعر؛ وإلّا فـإنّه يمكن أن يقـع في خطأ إدانـة تلك الملامـح الحقيقية المـرتبطة ارتباطاً حميماً بقصد الشاعر، مثلما حدث عندما انتقد (ليف هنت Leigh Hunt) نظم بوب بسبب رتابته المزعومة في وضع المـوقف caesura وأعطى (وقـد يكون مـرتبكاً بشـأن الأمثلة) الشهـرة في اتهـامـه إلى المقـطع الآتي من «خـطف خصلة الشعر The Rape of the Lock» (2، 1 - 18).

Not with more Glories, in th'Etherial Plain,
The Sun first rises o'er the purpled Main,
Than issuing forth, the Rival of his Beams
Lanch'd on the Bosom of the Silver Thames.
Fair Nymphs, and well-drest Youths around her shone,

(*) تعني هذه العبارات على الترتيب: «وصيّ عرشي... قصائد»، «ملك التنهدات»، «مولى... المتسكّعين»، «أمير التنانير»، «ملك قطع القَدّ».

(**) تناقض ظاهري بين عبارتين لإثارة الإعجاب. كقولنا: «صـديقان لـدودان». [المترجمان عن: معجم مصطلحات الأدب ـ مجدي وهبة].

But ev'ry Eye was fix'd on her alone.
On her white Breast a sparkling Cross she wore,
Which Jews might kiss, and Infidels adore.
Her lively looks a sprightly Mind disclose,
Quick as her Eyes, and as unfix'd as those:
Favours to none, to all she Smiles extends,
Oft she rejects, but never once offends.
Bright as the Sun, her Eyes the Gazers strike,
And, like the Sun, they shine on all alike.
Yet graceful Ease, and Sweetness void of Pride,
Might hide her Faults, if Belles had Faults to hide:
If to her share some Female Errors fall,
Look on her Face, and you'll forget'em all.

أي :

بتسابيح، في السهل السماوي،
تطلع الشمسُ أولاً على البرّ الرئيس الأرجواني،
ليست أكثر من تسابيح الطلوع، والمنافس لإشراقاتها
يَرْمَحُ على صدر التايمز الفضيّ.
الحوريّات الفاتنات، والشبّان ذوو الألبسة الجميلة حول ضيائها،
لكنّ العيون جميعاً كانت مشدودةً إليها وحدها.
على صدرها اللمّاع علّقت صليباً متألقاً،
يمكن أن يقبّله اليهود، ويهيم به الملاحدة.
نظراتها الفاتنة تشفّ عن عقل مرح،
ذكيّ كعينيها ومتوثّب كتلك:
لا تحابي أحداً، وعلى الجميع توزّع ابتساماتها،
كثيراً ما ترفض، لكن لم يحدث أن جرحت أحداً.
لألاءتين كالشمس، تطلق عيناها النظرات المتفرّسة،
ثم، كالشمس، تغمران الجميع بالضياء
حتى إنّ الطمأنينة الفاتنة، والحلاوة الخالية من التفاخر،
يُمكن أن تخفيا عيوبها، إن كان في الفاتنات عيوبٌ يمكن أن تخفى:
وإن خصّها القدر ببعض العيوب الأنثوية،
فانظر إلى وجهها، وستنساها جميعاً.

وهو يشكو:

من الثمانية عشر بيتـاً، لدينـا ما لا يقـلّ عن ثلاثـة عشر بيتاً في السلسلة التي تقف عند المقطع الرابع، ـ ولا نقول شيئاً عن الـ «ies» الأربعة والـ «os» الستّة التي تقع جميعاً في القوافي؛ و. . . وفي حوزة الأذن رتابة إضافية تدندن حولها، ـ

Quìck as her eyes,
Fàvours to none,
Òft she rejects,
Brìght as the sun

ويلخّص موقفَه إزاء نظم بوب بهـذه الكلمات، «هـذا الضرب من النغم الرتيب»[1]. وإن تأثير النغم الرتيب (إن كان هذا حقّاً وصفاً ملائماً لـوضع وقفٍ واضح إثر المقطع الرابع من البيت في كلّ بيت متعاقب) محدود بمجموعة الأبيات التي تبـدأ بـ «On her white Breast ...» وتنتهي بـ «You'll Forget'em all»، والأبيات الستة التي في مقبوس هنت تسبق هذه لا تُظهر الملمح نفسه حقيقةً، وبعد «you'll Forget'em all ...» يغيّر موضع الوقف ثانية. واللافت للنظر حقّاً أن نجد مجموعة متواصلة من الأبيات لا تظهر تنوعاً في موضع الوقف؛ والأكثر لفتاً للنظر أنّ هذه الأبيات تؤلّف وحدة مستقلة (وصف شخصية بِلندا Belinda وسلوكها) لا نجد قبلها ولا بعدها رتابةً مشابهةً ناشئةً عن الوقف: يظلّ لافتاً للنظر أكثر أنّ هذه الوحدة تُظهر «رتابة إضافية»، العكس في الأبيات الأربعة المتجاورة ذات التفعيلة الأولى للبيت. سيبدو تقريباً أنّ الشاعر قد تكبّد مشقّةً زائدةً ليكون مكرّراً في نظّمه، وقد نرى في طبيعة موضوعه سبباً وجيهاً لوجوب فعله هكذا، ذلك أنّ المعنى نفسه يدعونا لاستنتاج أنّه تحت غلالة الحيوية الخارجية لطلعة بلندا تكْمُن رباطة جأشٍ لا تتزعزع، لا مبالاة تامّة بالجمال المتوّج بهزيمتها للمعجبين؛ ويمكن أن يستنتج الناقد بعدئذٍ أنّ رتابات هذا المقطع (في أسلوب مفعم بالحيوية) مخترعة، ويراد منها أن تكون مكافئاً عروضيًّا لعدم

(1) ابتغاء شاهد أكمل على هجوم هنت ومناقشته، انظر: جفري تيلتسون Geoffrey Tillotson «بوب والطبيعة البشرية Pope and Human Nature» (أكسفورد، 1958)، الصفحات 182 - 188.

مبالاة بلندا. وإن بدا هذا تأمّلاً قويّاً جدّاً لدى بوب، فإنّ علينا على الأقلّ أن نُقرّ بأنّه هو نفسه يخترع ذروة لهذا المقطع الحيّ السّاخر ممثّلة في ذلك البيت الذي يعلن أنّ تلطّفها، المتألّق كتألّقها، ربما يكون عديم المعنى كأنّه عامّ:

[Bright as the Sun, her Eyes the Gazers strike,]
And, like the Sun, they shine on all alike

لألاءتين كالشمس، تُطلقُ عيناها النظرات المتفرّسة،
ثم، كالشمس، تَغمران الجميع بالضياء

البيتُ الذي يلوحُ أنّ أسلوبه يطمح إلى ذروةٍ في الابتذال. وإذ يكون بوب غير راضٍ عن تعبير «all alike» الواضح، يختار تشبيهاً مبتذلاً («الشمس Sun» للتلطّف) ويجعل الشمس تفعل أقلّ شيء ممكن من أفعالها الأصلية (فهي لا تشعُّ، ولا تتقد، أو تتوهّج ـ بل تضيء فحسب)، وابتغاء إكمال الوضوح فإنّ الكلمة الأخيرة من البيت («alike») تتجاوب مع الثانية («like»)، وتؤكد عدمَ وضوحها قوةُ الكلمة التي تجيء معها في القافية («strike»). أليس من التحقير لبوب أن نفترض أنه يمكن، من دون استنباطٍ واعٍ، أن يصل إلى أسلوب له مثل هذه التفاهة الرقيقة؟.

ربما يكون من غير الممكن استجلاء مقاصد بوب، وربما لا تكون هذه المقاصد، كما يعتقد بعضهم، ذات أهمية في دراسة الجماليات الفعلية للمقطع، لكنّ محاولة الاعتماد على معالجته للعروض من خلال الإشارة إلى معالجته للأسلوب والقافية، وربط العروض والأسلوب والقافية بالمعنى الواضح والضمني للمقطع، يمكن أن تفيد في تأكيد أنّ المعنى الذي ينطوي عليه المقطع يتصل اتصالاً وثيقاً بتقنيات الوسيط وكذا في تأكيد أنّ أية محاولةٍ لربط الشيء المنفّذ بطريقة تنفيذه تضع الناقد مباشرةً في عدْوٍ قاتلٍ ليساير بكلمات نثرية الإعلام الذي يتأتّى من التّقنيات المتعدّدة لدى الشاعر. إنّ وسائل الشعر لمحاكاة الشيء الذي يتحدّث عنه تتجاوز ما سمّاه بوب «أسلوب الصوت» (رغم أنه كان معقّداً بين يديه) وتتضمّن التنظيم الشعري لأساسيات لغوية ليست خاصة بالشعر، كما تكون القافية والعروض.

وأقوى العناصر الضرورية لجعل التعبير دالاًّ إنما هو التركيب، وهو يوجّه

عندما يوجِد النظام الذي تُتلقى فيه الانطباعات وينقل العلاقات العقلية «وراء» سلاسل الكلمات. وما دمنا نميل على نحو طبيعي - إلّا حين تمنعنا صعوبة - إلى أن نتلقى من دون جهد العلاقات التي ينقلها التركيب، فإنّ عمله بوصفه مصدراً من مصادر الاستمتاع الشعري كثيراً ما يكون آخر سبب ندركه، هذا إن كنّا نُدركه البتة. والمحصّلة أنّ التركيب مهمٌّ للشاعر وللناقد لأنه يُحدث تأثيراتٍ قوية خِلسةً؛ وتظلّ هذه «عصيةً على التحليل» ما دامت قوة النحو تتسلّل في الخفاء. وعلى سبيل المثال: لاحظ كثيرون التأثير السامي لهذا المقطع (سفر التكوين، 1، 3): «وقال الربُّ، ليكنْ هناك نورٌ: فكان هناك نور»، لكنه تُرك لـ (سبتزر Spitzer)[1] أن يعيد التأثير السامي إلى سببه - في حقيقة أنّ التركيب الذي يوصف فيه تنفيذ أمر الربّ قريب قدر الإمكان من تركيب الأمر نفسه. (في العبرية الأصلية، كما يشير سبتزر، يكون توازي الأمر والتنفيذ أكثر التحاماً: Jěhī aur Vajěhī aur). أمّا في هذا المثال فإن سبب تلك التأثيرات القوية التي يُدركها القارىء على نحو طبيعيّ لكنه لا يستطيع أن يشرحها بنفسه يكمن في حقيقة أنّه نظراً إلى العلاقات التركيبية القسرية في كل مقطع لا يتلقى عقلُ القارىء الإعلام الذي قد يُقال إنّ المقطع يوصّله فحسب، بل يتلقّى أيضاً في الوقت نفسه مغزى الإعلام. فمقطع سفْر التكوين يعلمنا عن حقيقة أنّ الرّبّ خلق النور والطريقة التي خلقه فيها؛ والشكلُ الدقيق الذي يُنقل فيه هذا الإعلام يضطّرنا إلى اعتداده من المعنى، وفضلاً عن ذلك، اعتداد أنّ ما أراده الرّب قد نُفِّذ حالاً ليوازي تماماً كلمته بوصفه نتيجةً لتلك الكلمة؛ وتنشأ هذه الدلالات عن العلاقات، التي يُدركها عقلُ القارىء سريعاً، بين أجزاء الأمر (وتنظيمها) وأجزاء التنفيذ (وتنظيمها).

بعضٌ من مثل هذا الإدراك الفائق السرعة، حدثٌ عقليّ ليس في مقدور القارىء أن يتجنّب معاناته، لأنّ هذا القارىء من وجهة كونه مستخدماً للغة معَدٌّ لربط المعنى بالعلاقات التركيبية من دون جهدٍ واعٍ؛ فمعنى التعبير جملةً لا يصل إليه البتّة إلّا إذا وصله من قبلُ مرتّباً في منظومة العلاقات التي يفرضها

(1) ليو سبتزر: لغة الشعر Language of Poetry، في اللغة: تحقيق في معناها ووظيفتها، طبعة Ruth Nanda Anshen، سلسلة عالم الثقافة، 8 (نيويورك، 1957)، ص 210.

التركيب على الكلمات التي ينطوي عليها التعبير. ومحصّلةُ ذلك أنّ التركيب، أيّاً كانت درجة ضآلة ملاحظة القارىء إيّاه، أساسُ فنّ الشاعر. وكثيراً ما يعزّز بناءُ صرحٍ شعريٍ يُحكَم بوساطة عدد من الوسائل الشعرية الأخرى، ويكون القارىء راضياً بالاعتقاد بأنّ هذه الوسائل الأخرى هي مبعث ابتهاجه، أما عندما يعوّل المقطع خاصة على تركيبه القسري والبارع في إحداث تأثيره، فإنّ القارىء والناقد اللذين لا يتوقعان أن يكون التركيب أكثر من «كادحٍ مسالمٍ وضروري» يُبقي الباب مفتوحاً عندما يزحف موكبُ الكلمات، سيكونان في حيرة إزاء فهم سبب تأثير المقطع فيهما عندما يحدث وفي حيرة إزاء إصدار حكم نقديّ منصف على فنّيّته.

وثمةَ ما هو أكثر تعرضاً للخطر من حظوظ الناقد في أن يكون قادراً على جعل تلك المقاطع، التي يكون فنُّها تركيبيّاً أولاً، أقلَّ امتناعاً على التحليل. ففي كثير من الحالات سيثبت أنّ هناك تداخلاً مثمراً بين العلاقات التركيبية وأنظمةٍ شكليةٍ أُخر ـ على غِرار نظام القافية مثلاً. وهذا موجود في أبيات بوب الشهيرة (الرعويات Pastorals, II, 73 - 76):

Where-e'er you walk, cool gales shall fan the glade,
Trees where you sit, shall crowd into a shade,
Where-e'er you tread, the blushing flow'rs shall rise,
And all things flourish where you turn your eyes.

أي: .

حيثما مشيتَ، ستهوّي الأوديةُ الباردة فضاء الغابة،
والأشجارُ، أينما جلستَ، ستلتئم في ظلّ ظليل،
وحيثما وطئت قدماك، ستطلعِ الأزهار المحمرّة،
وتزهر كلُّ الأشياء حيثما أدرتَ عينيْك.

إنّ استخدام القوافي هنا لا يمكن أن يُقدَّر حق قدْرِهِ ما لم يربطها المرء بالتدفّق والانحسار في التوقعات التي يحدثها استخدامٌ ذكيٌّ للتركيب. والأول من هذه الأبيات يتعادل حول الوقف بعد «walk»؛ قبل الوقف يأتي الفعل الإنساني، وبعده يأتي التأثير في الطبيعة. ويعيد البيت الثاني هذا الوقف القويّ

لكنه يُدخل تغيّراً تركيبياً: «Trees» (التي تتطابق تركيبيّاً مع «Cool glades») توضع أولاً في البيت ثم أكثر من ذلك تؤكَّد بنبر قويّ غير نظاميّ؛ فتعبير «where you sit»، الذي يأتي بعدها، يجعلنا نتوقّع أنّ هذا البيت الثاني سيعيد على نحوٍ ما نمط البيت الأول. وهكذا نتوقّع أن نُعلَم بما ستفعله «الأشجار trees»، ولأننا مهيّأون لانتظار الفعل، يصير هذا التوقّع رغبةً محسوسة بإتمام النمط ـ رغبةً لا تلبّى عندئذٍ فحسب بل تلبّى على نحوٍ وافر حين يمتدّ النمط («Shall crowd into») ثم يعود بعدئذٍ إلى السكنة الموسيقية عندما تُدخل «a shade» هذا البيت في تطابق مع «the glade» في البيت السابق. ويُعيدُ مطلع البيت الثالث تأكيد صيغة مطلعِ البيت الأول، بالكلمات «Where-e'er you tread»، ويُفسّر المرء هذا بأنه تلخيصٌ للموضوع يجب أن يفضي إلى تغيّر أكبر. وعندما يأتي ذلك التغيّر («The blushing flow'rs»)، يقدّم في الوقت نفسه توسيعاً لذلك العنصر من عناصر النمط الذي تقلّص في البيت السابق (حيث حلّت «Trees» محلّ «Cool glades»). وهذا البيت الثالث لا يعود، كالبيت الثاني، إلى السكنة الموسيقية، لأنه ينتهي بـ «shall rise»؛ فههنا ليس ثمة مُناظر لـ «the glade»، «a shade». والبيت الرابع حلٌّ معقّدٌ ومثيرٌ للدهشةِ لهذه الأزمة في النمط. وهو أولاً يجمع في صورة معراجية(*) climax مرضيةٍ السلسلةَ «gales» ـ «Trees» ـ «Flowers» مع العبارة «and all things». والفعل التالي، في أية حال، يظلّ يترك رغبتنا غيرَ ملبّاة بنظير لـ «glade» و«Shade». وإذ يُرجأ الدافع إلى التحقّق على هذا النحو يكون أقوى، ويضاف إليه ضغط توقّع مناظرٍ لـ «Where [- e'er you walk/ sit/ tread». وعلى حين غِرّة يحقّق المطلبان في وقت واحد: الثاني في «where you turn your eyes»، والأول في حقيقة أنّ «هذه» العبارة تقدّم الآن الفعلَ المتعدي والمفعول به، بحيث إنّ «you turn your eyes» عودةٌ إلى النمط التركيبي للنصف الثاني من البيت الأول («Cool gales shall fan the glade»: الفاعل ـ الفعل ـ المفعول) وفي الوقت نفسه تأتي بالرباعية quatrain(**) إلى نهايتها من خلال عكسٍ تامٍّ

(*) صورة كلامية تكون فيها العبارات والجمل مرتبةً ترتيباً تصاعدياً تبعاً لقوّة أثرها البلاغي في النفس. [المترجم عن المورد].

(**) الرُّباعية في الشعر الإنجليزي هي المقطع الشعري المكوّن من أربعة أبيات تتفق في قافية=

للترتيب الأوّلي للقسمين الرئيسين للنمط الكامل:

Where - e'er you walk, ⟶ Cool gales shall fan the glade,

And all things flourish ⟶ Where you turn your eyes.

واستناداً إلى هذه المعالجات البارعة للتوقّع وحدها يكون في مقدور المرء أن يقيّم الفنّ الذي تظهره هذه القوافي. فالتقْفِيةُ في «Shade» / «glade» غير مباغتة[1] (إذ هي تناغمٌ بين اسمٍ واسم، والاسمان يسمّيان شيئين متماثلين) وهذا مناسب لهذه النقطة في النمط (لأنّه ههنا يعود البيت الثاني إلى السكْنة الموسيقية)؛ وعلى خلاف ذلك التقفيةُ في «eyes»/ «rise» التي تتناغم على نحو أكثر مباغتةً بين فعل واسم، ويحتلّ الفعلُ موقعاً في ذروة موجة التوقّع بينما يحتل الاسم موقعاً في النمط يحلّ فيه كلّ التوقعات الباقية في القصيدة في تحقيق متزامن. وعلاوة على ذلك، فإنه استناداً إلى فاعلية هذا النشاط كلّه في أنماط القافية والتركيب فحسب يكون في مقدور المرء أن يقدّر ملاءمة الأسلوب لأغراضه. مثل هذا الأسلوب، الذي أسلسه الاستخدام، ليس فيه تعرّجاتٌ تصرفنا عن التطوّر الذكيّ للأنماط الذي قد ناقشْتُه؛ فسطحُه الأملس شرطٌ لا غنى عنه تقريباً لطمأنتنا بمتابعة الأنماط وهي تتحرّك تحته بمثل هذه الثقة الذكية.

وينبغي أن يكون واضحاً من هذا المثال الأخير أن عناصر مختلفة كالتركيب، والقافية والأسلوب ينبغي أن تُدرس معاً بسبب تداخلها. وهذا التداخل هو الصعوبة الرئيسة التي تواجَه في محاولات ترجمة اللغة الأدبية إلى اصطلاحات أُخر ـ سواء أكانت اصطلاحات لغة النقد أو اصطلاحات لغة أجنبية. وعلى

= واحدة أو اثنتين، كما تتّحد في وزن واحد أو اثنين. وتتألّف من مجموع الرّباعيات قصائد «البلّد» (ballad) والترنيمات والترتيلات الدينية [المترجمان عن: معجم مصطلحات الأدب].

(1) لدراسة اهتمام بوب بالقوافي المعبّرة (الملاحظ في اهتمامه بتقفية أجزاء من الكلام، وكلمات من حقول دلالية مختلفة) انظر و.ك. ويمزات، الابن .W.K. Wimsatr, Jr، **الأيقونة اللفظية: دراسات في معنى الشعر The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry** (لكسنجتون، كنتكي، 1954)، الصفحات 157 - 164.

غرار ما يشير (جودمـان Goodman)، تكون الـترجمة صعبـة لأنّ كلّ مـظهر من مظاهر لغة القصيدة يكون، أو قد يكون، معبّراً بنفسه وبعلاقته بالمظاهر الأخر:

«لتكـون اصطلاحيـة في اللسـان الجـديـد لا بـدّ دائـماً من تغيـير تـرتيب الكلمات؛ وهــذا ينبغي أن يؤدّي إلى تـأكيــدات جــديــدة في الجمــل والأبيـات؛ ومن وجهة أخـرى، فإنـه إذا مـا احتُفظ بـترتيب الكلمات في الأصل، فإنّ الشعـور (ربما الشعـور بالـطبيعيّة) يغـيَّر. وكذا فـإنّ إحدى اللغـات تكـون ذات تصريف، في حـين تستخـدم لغـةٌ أخـرى كلمات مساعدة مثل «have» و«shall»؛ ومن ثمّ فإنّ علاقة الفكر بالتفاعيل العـروضية ستكـون مختلفـة، لأنّ الكلمات المسـاعـدة ستكـون، في معظمها، المقاطع غير المنبورة. وفي الترجمات الممتـازة تُغيَّر الأنـظمةُ الـدقيقةُ للعـلاقات أو تُبـطل فاعليتُهـا ابتغـاء الاحتفـاظ بـالأجـزاء الخاصّة التي يحسب المترجم أنّها حاسمة؛ وتُغيَّر اللغة المجازية ابتغاء الاحتفاظ بالقـوافي والمقاطـع، أو أنّ القوافي يضحَّى بهـا للاحتفـاظ باللغة المجازية. . . وتعتمد الترجمة الجيدة عـلى نقد منهجيّ عمـليّ، ذلـك أنّ المترجم ينبغي أن يقـدّر تمامـاً الأجزاء التي تعمـل بقـوة في إحداث التأثير»[1].

وعلى قدر ما ننقد الشعر البتّة، بوصفه متميزاً عن قراءته بوضـوح، نزعم أنّ لدينا بعض القدرة على تقـدير أي الأجـزاء في القصيدة تعمـل بقوةٍ في إحـداث تأثيرهـا، ومن غير المـأمول لنـا أن نصل إلى تقـديرٍ دقيقٍ لـلأجزاء إن لم نجعـل أنفسنا نُدرك الطرق التي ينفّذ فيها الاختراع في المستويات الأدنى للغـة الشعريـة نحو الأعلى ويؤثّر في العناصر الموجودة عند مستوى أكثر دلالة.

في عـددٍ من الأمثلة التي ذكرنـاها حتى الآن، تكـون الأدوات الشعريـة ذاتُ القوة العظيمة على قدرٍ كبيرٍ من الوضوح ومن غير المرجّح أن يجد الناقد صعـوبة في إعادة التأثير الشعري إلىٰ مصـدره. لكنّ المصدر الحقيقي للقـوة في مقطع من الشعر يكون، في كثير من الحالات، في غاية الخفـاء. والتأثـيرات غير الـواضحة الانتماء إلى البلاغة (مثلما هي الحال في المقاطع التي أخذتُها من شكسبير) أو تلك

---

(1) بـول جودمـان: بنيـة الأدب The Structure of Literature (شيكـاغـو1954)، الصفحـات 226 - 227.

التي مصدرها أناقة واضحة (على غرار رعوية بوب) أو تلك التي مصدرها المحاكاة الصوتية الواضحة للمعنى (على غرار «أسلوب الصوت» عند بوب) ربما يظلّ من المؤكد اعتمادها على الطريقة أكثر من اعتمادها على الفكرة التي نفترض أنّها موجودة في عقل الشاعر أو التشبيه الذي قد يختاره الشاعر في مخاطبة أفهامنا. وللتدليل على هذا أختار مثالاً قد يُفيد في إيضاح كيف أننا في هذه الأيام نميل حالاً إلى إعطاء التشبيه الثقة الكاملة بشأن التأثير الشعري الذي يعتمد، على الحقيقة، على أكثر من التشبيه الصرف نفسه. وتسمو قصيدة ماثيو أرنولد «الاستقالة Resignation» إلى مرتبة القصيدة العظيمة في الأبيات التي تشبّه لحظةَ الوقت بمستجمع الماء:

And though fate grudge to thee and me
The poet's rapt security,
Yet they, believe me, who await
No gifts from chance, have conquered fate.
They, winning room to see and hear,
And to men's business not too near,
Through clouds of individual strife
Draw homeward to the general life.
Like leaves by suns not yet uncurl'd;
To the wise, folish; to the world,
Weak; - yet not weak, I might reply,
Not foolish, Fausta, in His eye,
To whom each moment in its race,
Crowd as we will its neutral space,
Is but a quiet watershed
Whence, equally, the seas of life and death are fed[1]

أي:

ورُغم أنّ القدرَ ينكر عليك وعليّ

(1) من أجل القصيدة كاملةً انظر: «الأعمال الشعرية لماثيو أرنولد «The Poetical Works of Matthew Arnold، إعداد س. ب. تنكر C.B. Tinker و هـ. ف. لاوري H.F. Lowry (لندن1950)، الصفحات 52 - 60؛ والنصّ المقتبس في الصفحات 59 - 60.

طمأنينةَ الشاعر الحالم،
فإنهم يرون فيّ، أنا الذي لا يترقّب
هِباتٍ من المحتوم، ذلك الذي هزم القدر.
وهم، إذ يظفرون بمكانٍ للرؤية واستراق السمع،
ومن أعمال الناس لا يقتربون كثيراً،
في غيوم الكفاح الفردي
ينكفئون إلى الحياة العادية.
وكالأوراق التي جعّدتها الشموسُ قليلا؛
على الحكيم، الأحمق؛ على العالَم،
الضعيف العقل؛ مع أنّي غير ضعيف العقل، يمكن أن أردّ،
ليس أحمق، فاوست Fausta، في عينه،
التي إليها كلُّ لحظةٍ في مجراها،
تحتشد مثلما نريد في مكانها المحايد،
ليست إلا مُستجمَع الماء الهادىء
الذي منه، في لحظة واحدة، تغذّى بحورُ الحياة والموت.

فالتمثيل المستخدم هنا يستمدّ تأثيره من أدوات متباينة الأنواع - خاصة الإيقاع والتركيب والبنية المتناغمة الأصوات. في البيت «Is but a quiet watershed» يرجع انطباع القوة النائية والهادئة على الأغلب إلى وضع الحرفين الساكنين t وd (يأتي الحرف t ثلاث مرات ثم يعمّق في الـ d في آخر البيت)، الذي يضفي على البيت خفقاناً هادئاً بارداً كخفقان الأمواه. هذه البنية الصوتية لا يمكن طبعاً أن تعني أو تؤدي بنفسها ما تعنيه وتؤدّيه مرتبطاً بمعنى الكلمات التي تتضمّن هذه الأصوات، إلاّ أنّ البنية الصوتية تجعل القارىء يشعر، بوصف ذلك تجربة مباشرة، بما يستدعيه معنى الكلمات. ويقوّى تأثيرها من خلال وضعها، إذ إنّ هذا البيت موضوع على نحو يثير تغايراً مع البيت السابق له مباشرة («Crowd as we will its neutral space»)؛ فضلاً عن أنّه يُتبع ببيت طويل جدّاً (الأطول بين أبيات القصيدة) فيه امتداد واسع للقوة المحتواة في المياه الساكنة في البيت السابق. أمّا البيت الطويل «Whence, equally, the seas of life and death are fed» فيصوِّر في طوله الاستثنائي اتساع عمليات الحياة والموت، لكنّه في الوقت نفسه يستوعب هذا الاتساع داخل نطاق مصدره،

باستخدام كلمة «whence» في بدء البيت وكلمة «fed» في ختامه. وتربط كلمة «whence» هذا البيت ربطاً واضحاً بكلمة «watershed»؛ أمّا كلمة «fed» فتعيدنا بتشجيعها إلى تلك الكلمة. والترابط المعنوي المتأثر بالقافية هو مظهر كان أرنولد يدركه جيداً، على غرار ما يمكن أن يفهم المرءُ من تعليقاته في مقاله «في ترجمة هومر On Translating Homer»، حيث ينتقد ترجمة (شابمان Chapman) لإيجاده علاقات، بوساطة القافية، بين أبيات لا ينبغي أن تكون متلاحمة. وهو يلحظ أنّ «القافية تميل لا محالة إلى الربط بين أبيات يستقلّ كلّ منها عن الآخر في الأصل، ومن ثمّ تغيّر حركة القصيدة»[1]. ويورد مثالاً ساطعاً، ثم يعلّق عليه قائلاً:.

> «ما إن تطرق أذننا كلمة «Chance» حتى نُعاد منقادين إلى كلمة «advance» وإلى البيت السابق كلّه، الذي ينبغي علينا، وفقاً لشعور هومر الخاص، أن نكون قد خلّفناه وراءنا تماماً، وأن نكون قد ابتعدنا عنه أكثر فأكثر»[2].

في هذا التعليق يوضح أرنولد أنّ القافية يمكن أن تعيدنا إلى البيت التام. وليس فحسب إلى الكلمة التي تتناغم معها. تماماً مثلما تعيدنا كلمة «fed» إلى البيت التام «Is but a quiet watershed».

ويقدّم أرنولد في هذا المقال نفسه بعض التعليقات على التوظيف الشعري للتركيب، مما يوضح أيّ ضربٍ من الأهمية يُعلّق عليه. وإذ يكتب عن ترجمة «نيومان Newman» (الذي رأى أن أسلوبه باعث على الأسى) يقول معترفاً:

> «التركيب عند السيّد نيومان، أقوله بحبور، يمتاز بقدر من القالب الهوميري أكبر كثيراً من معجمه؛ فتركيبه، الصيغة التي يوضع فيها فكره، . . . يبدو لي قوياً في صفته العامة، وأبرز ملامح ترجمته»[3].

في تلك الكلمات ـ «التركيبُ، الصيغةُ التي يُوضعُ فيها فكرهُ» ـ يعبّر أرنولد

---

(1) مقالات لماثيو أرنولد تتضمّن. . . في ترجمة هومر. . . وخمس مقالات أخرى (لندن1914)، الصفحات 253 - 254.

(2) المصدر السابق، ص 254.

(3) المصدر نفسه، ص 270 - 271.

عن إدراكٍ لا يتحمّل النقد أن يتغاضى عنه: إدراكُ أهمية التركيب في أعلى ذرى الإبداع، أعني إمساك الشاعر بخيط العلاقات المتأصّلة في كلٍّ هو على وشك نقله. ويجدُ المرء نفسه متشجعاً، في قراءته تعليق أرنولد على التركيب، على افتراض أنّه لم يعد مصادفة إلى الضبط الرائع للتأثير الشعري الراجع إلى التركيب مما يمكن أن يُرى في تلك الأبيات من «الاستقالة Resignation» التي كنتُ قد ناقشتُها. وتوظيفُ التركيب في البيت الأخير هو الذي يمكِّن الكلمة القوية «equally» من أن تعمل عملها. وقد تُدعى الكلمة قويةً حقّاً لأنّها تمتلك في أدنى حدٍّ ثلاثة معانٍ وثيقة الصلة بالقصيدة ومفهومة بوضوحٍ فيها. فقد تعني هذه الكلمة «في لحظة واحدةٍ with even moment»، وهذا المعنى يفهم بوضوح في القصيدة من خلال الخفق المطّرد للبيت «Is but a quiet watershed». وقد تعني أيضاً «بنسب متساوية in equal proportions»، وهذا المعنى يفهم في تشبيه مستجمع الماء المقسَّم الذي يوزّع ماءه على نحو متساوٍ على بحر الحياة وبحر الموت. وكذا قد تعني الكلمة «دونما تحيّز impartially»، وهذا المعنى يتراءى بوضوح في القصيدة أيضاً ـ على نحو غير مباشر في هذه الحالة، وذلك بوساطة التداعيات التي يستدعيها التشبيه إلى القصيدة، تداعيات السكينة والتنائي في الجبال العالية (تجهد كلمةُ «quiet» في أن تجعلنا نقتصر في اختيارنا على هذه التداعيات تماماً من بين سائر التداعيات الممكنة). وما ينظّم قوة هذه المعاني جميعاً، بتركيزها في موضع واحدٍ في القصيدة تنبعث منه بقوة، إنما هو التركيب. فالبيت يبدأ بـ «whence, equally»، وعلى مدى هاتين الكلمتين يكبحُ جماحُ القارئ، عارفاً أن شيئاً ما ينبغي أن يأتي لينهي هذا الترقُّب، لأنّ توقعاتنا العادية للغة تقول إنّ «whence» تستلزم استمراراً. وقبل أن يجيء ذلك، تدخل كلمة «equally»، التي تجعل العقل في ترقّبٍ قلقٍ إلى هذا الحد، أما الآن فهو في توقّع أنّه عندما يُنهى الترقّب سيكون ذلك من خلال شيء متساوٍ، شيء يتميّز أساساً بضرب من التساوي. وعندما يكون عقل القارىء قد هيِّئ، على هذا النحو، لاستشراف النتيجة، في ذلك الوقت فحسب، يؤذَن لتحقيق التوقع أن يأتي ويطلق الشاعر سراح البيت ـ تركيبيّاً وإيقاعيّاً ـ بـ «the seas of life and death are fed». ورغم ذلك نظلّ غير منصفين لهذا البيت

الـرائع مـا لم ندرك فـاعلية الإيقـاع. وإيقاع «the seas of life and death are fed» ليس في متنـاوله شيءٌ سـطحيٌّ؛ فهو حـركةٌ كـاملةٌ، متكافئـةٌ داخليّاً مـع نفسهـا، ألقيت عـبر الأعمـدة العـظيمـة لـ «البحـار seas»، و«الحيـاة Life»، و«الموت death»، و«تغذّى fed»، وقـد نشأ إيقـاعُ هذه العبـارة من وضع وقفـة موزّعة قرب مستهلّ البيت. (أعني أنه لا يحدث وقف رئيس؛ بل لدينا بدلاً من ذلك وقفة بعد «whence» وأخرى بعـد «equally»). ووضع وقفـة موزّعـة في الجزء الأول من البيت يُحدثُ ميلاً إيقاعيّاً نحو توزيع النبر فيما يأتي بعد، مـا دام البيت غـير المنظّم بـوصفه كـلّاً (المتـوازن حـول وقف رئيس) ينـزع إلى أن يجـد توازنه العـروضي من خلال تـوازن داخليّ يحـدَث داخل تلك القـطعة من البيت التي ينبغي أن توازن النبر الموزّع الذي يبدأ به البيت. وطبيعي أنّ هـذا لا يعدو أن يكون ميلاً، في مقدور الشاعـر أن يقمعه إن هـو أراد ذلك ـ وذلـك، مثلاً، بـافتتـاح البيت بشيء من عـدم الانتـظام الفـاقـع أو بشيءٍ من فـرض الانتـظام القسري على نحو يخضع فيه البيت بتـمامه للحـركة التي أحـدثها قسمُـه الأول، مثلما هي الحـال في قـول ملتـون «أعمى في غـازا في مـطحنـة مـع العبيـد «Eyeless in Gaza at the Mill with slaves» (Samson Agonistes 41.1)، أو قـول بـوب: «O'er Hills, O'er Dales, O'er Crags, O'er Rocks, they go». وأية ملاحظة يبديها المرء إزاء الميـول التي تنشأ في البيت من خـلال ملمح بارزٍ فيه، ينبغي أن تُصحبَ دائماً بحيطة عقلية، «أشياء أُخر مساوية»، أو مساوية تمـاماً تقـريباً في درجـة جعلهـا المـلاحـظة صحيحـة، ذلـك لأنّ الإيقـاع الـذي «نسمعـه» في البيت يمكن أن يفـرضـه أيُّ واحـدٍ من مجمـوعـة من العـوامـل، والخاصيةُ التي نعزوها إليه ربما تعتمـد على عـلاقة هـذا العامـل الفارض بسـائر العوامل الأخر التي يفرض عليها نفسه.

والإيقاع الذي «نسمعه» والخاصية التي نعزوها إليه هما نفساهما معقّدان جدّاً في الأصل على نحـوٍ يكون فيـه من الأفضل لي، في محاولة تبيـان كيف أنّ أحد مظاهر اللغة يؤثّر في الآخـر، أن اختار الأمثلة التي تعـطي مقارنـات دقيقة عـلى المستـوى الإيقـاعي، عـوضـاً عن التـطواف في ميـادين متعـددة جـدّاً (ميـادين الصوت، البلاغة، التركيب، المعنى). لكنّ اللغة النقدية المتاحة لدراسة الإيقاع

غير مقنعة كثيراً بحيث إنّه لا يمكن تحقيق مثل هذا الهدف النقدي من دون الضجر التمهيدي الشديد للمناقشة النظرية وتحديد المصطلحات. وتجنّب محاولة مثل هذه الدراسة والتحديد يجب أن يدعنا في الموقف غير السار الذي يملي علينا أن نشير إلى «الإيقاع» وكأنّه شيء مفرد (وكأنّه مهيّأ للتفحّص على غرار التركيب، والمعجم والأنماط الكلامية المحدّدة التي تكون «في» القصيدة بمعنى أنّ المرء يكون قادراً على أن يضع تحتها خطّاً بقلم أو يحدّدها بمصطلحات مرجعية مقبولة على الجملة) أو نلتجىء، على غرار ما كنتُ قد فعلت، إلى مجرّدِ تحليلٍ جزئي للإيقاع بمصطلحاتٍ ليست أكثر دقة مما هو ضروريٌّ لجعل القارىء يعرف الخاصية التي أعزوها إليه والأسباب التقنية التي أقدّمها (إن أُلحّ عليها) في نصرة اعتقادي بأنّ مثل هذه الخاصية تنشأ عن الشكل الدقيق للبيت. وعليّ أن أنتظر القراء المستعدين لإرضاء أنفسهم بمثل هذا الإجراء العملي في كتاب غير مهتمٍ أساساً بتحليل تعقيدات الإيقاع.

لكنّ الكتاب مهتم بتعقيد اللغة الشعرية (والإيقاع أحد مظاهرها) وبالبحث عن أساسٍ راسخٍ نقف عليه عندما نُتحدّى في لغة الناقد أن ننقل نوع الاستجابة أو التقييم الذي يدافع عنه بوصفه دقيقاً ومضبوطاً. وآمل أنّ القارىء الذي يظل معي إلى النهاية سيجد سبباً ما للإقرار معي بأن أرسخ أساسٍ يُستند إليه، عندما يكون متمرداً على أيّ افتراض نقديّ خاص، هو هذا ليس غير: أن المعنى والقيمة في القصائد نتاجُ ترتيب كامل لعناصر اللغة، التي لها جميعاً قدرة بلاغية لا تظهر إلى الوجود إلا عندما يُوضع عنصر من العناصر في علاقة يمكن إدراكها مع عنصر آخر؛ ذلك لأنّ الاختلاف حول معنى قصيدة أو قيمتها هو اختلافٌ حول العلاقات ومن الراجح أن يكون غير متناه ما دامت العلاقات التي تعمل في القصيدة مشاركة جزئيّاً أو كلّيّاً في مناقشة مقيّمة وموصوفة على نحو غير دقيق؛ وعلى غرار ذلك، فإنّ الدراسة النقدية العامة لطبيعة أيّ من عناصر اللغة الشعرية وأهميته لا يرجّح أن تكون مثمرةً حتى تركّز على العلاقات التي تحصل على نحو متميز بين ذلك العنصر والعناصر الأخر. ولأن العلاقات (سواءٌ أكانت في قصائد خاصة أم في اللغة الشعرية على الجملة) لها هذه الأهمية، فإنّ قدرة القارىء على الإفادة البنّاءة من أعمال النقّاد ستعتمد على

قدرته على إدراك العلاقات التي يلحظونها ثم على قدرته على تقدير تلك العلاقات حق قدرها والدفاع عن قيمتها، وهي علاقات من المألوف أن يُساء تقديرها أو تُهمل في جواء خاصّة للرأي النقدي. والناقد نفسه (باذلاً أقصى جهده لكيلا يسيء تقدير أيّ منها أو يهمله) لا يمكن في الحديث عن قصائد بعينها أن يتنصّل من مسؤولية القيام بغزوات في منطقة غير معروفة؛ وفي دراسة أكثر إجمالاً للّغة الشعرية كهذه الدراسة، يرجّح أن يكون اهتمامه في أقوى درجاته حيثما يرى إمكانية التقدم النقدي في الملاحظة والوصف - حيث تكون مناهجه ومصطلحاته الفنية، تبعاً لذلك، في أعلى درجات التجريب والاختبار. ولأسباب كهذه قد يتوقع القارىء أن لغة الناقد ستقصّر دائماً عن الدقة والكمال اللذين تحظى بهما لغة الشعر وأن فائدتها الرئيسة تكمن في حقيقة أنّ قصورها الأنيق يُلقي الضوء الذي يُوضح بجلاء تلك الملامح للقصائد التي تكون أشدّ استعصاءً على أفضل محاولات النقد لإخضاعها للمصطلحات التحليلية. وليس الناقد التحليلي الممتاز هو ذلك الذي ينزع الطبقات عن البصلة واحدةً إثر أخرى حتى لا يبقي منها شيئاً في الداخل؛ إذ تمتلك اللغة الشعرية خاصية، موهمة بالتناقض في اللغة غير الشعرية، تتمثّل في أنه عندما تُنزع عنها إحدى طبقاتها تبدو البصلة أكبر وأحسن مما كانت عليه قبلُ - أو - لنتكلّم على نحوٍ أكثر عقلانية، أنّ عملية تفحّص بنيتها بتعابير نقدية تقوّي إدراك الباحث للقوة الكامنة في التشكيلات الشعرية للكلمات.

ولدينا منذ الآن جملة أدوات تحت تصرّفنا لدراسة التعقيد في اللغة الشعرية. ويقدّم تقليد «تحليل النصّ explication de texte» مناهج لدراسة الخاصيات الحقيقية للقصائد. وقد أحرز «النقّاد الجدد[1] The New Critics» في إنجلترا وأمريكا نجاحات ملحوظة في معالجة المضامين المتعددة للأسلوب والرمز؛ وقد حاولت مدرسة معارضة من النقّاد[2] إصلاح ما تعدّه هي اختلالات في هذه

(1) من أجل بعض أعمالهم انظر «نقد ومقالات في النقد Critiques and Essays in Criticism, 1920 - 1948، إعداد روبرت ووستر ستولمان Robert Wooster Stallman (نيويورك1949)؛ حيث تعطي المقدمة وصفاً للاتجاهات النقدية الممثّلة في المجموعة.

(2) انظر: «نقّاد ونقد من القديم والحديث **Critics and Criticism Ancient and Modern**»، إعداد وتقديم ر. س. كرين R.S. Crane (شيكاغو1952). وللطبعة الموجزة (شيكاغو1957) =

المناهج الجديدة وذلك بدراسة خاصيات «الجنس الأدبي genre» الذي ينتمي إليه كلّ عمل. والتطوّرات الجديدة في علم اللغة Linguistics[1]، خاصة في تطبيق مناهج ملائمة لدراسة المعنى، قد هيَّأت ربط الأبحاث المتصلة باللغة الشعرية بالأعمال المنجزة في أشكال أخر للغة، وليس أقلّ مكتسبات النقد من هذا الوضع حقيقةُ أنّ علم اللغة الحديث يتبيّن تعقيد المعنى وتنوّع صيغ نقله حتى في أكثر أشكال النطق عادية[2]. وحين يستطيع اللغوي، وهو يدرس اللغة العادية، أن يؤكد أنّ «كلّ كلمة حين تُستخدم في سياق جديد تكون كلمة جديدة»[3] فإن الناقد الأدبي يمكن أن يأمل بالظفر بقبولٍ أكثر عموماً لتفصيل خطاباته على البنى اللغوية المنظّمة تنظيماً عالياً التي يصادفها في أعمال الشعراء وفي مستطاعه أن يأمل تعلّم الكثير من أعمال اللغويين فيما يتصل بطبيعة الوسيط الذي يستخدمه الشاعر.

ومثالنا على زيادة التقارب بين اهتمامات اللغويين واهتمامات نقّاد الأدب هو الاهتمام المتزايد في النقد المعاصر بأهمية التركيب في الشعر[4]. أما ظهور هذا الاهتمام، في دراسة قوية لأسلوب كاتب بعينه، فيمكن أن نلحظه في «فيليب

= مقدمة جديدة. وابتغاء دراسة واسعة لنقاط الخلاف بين النقاد الممثلين في المجموعة وأولئك الممثلين في كتاب ستولمان، انظر ويمزات Wimsatt، «Verbal Icon»، ص 41 - 65.

(1) انظر ستيفن أولمان: «مبادىء علم الدلالة The Principles of Semantics»، منشورات جامعة غلاسكو (غلاسكو1957)؛ ويتضمن هذا الكتاب، في طبعته الثانية، فصلاً تكميليّاً، «التطوّرات الحديثة في علم الدلالة»، وفهرساً خاصّاً موسعاً.

(2) انظر، مثلاً، ج.ر. فيرث J.R. Firth «صيغ المعنى Modes of Meaning»، في مقالات ودراسات 1951 Essays and Studies (الجمعية الإنجليزية) [سلسلة جديدة، 4]، ص 118 - 149؛ وليم ك. فرانكنا William K. Frankena، «بعض مظاهر اللغة «Some Aspects of Language»، «والمدرك Cognitive» و«غير المدرك Noncognitive»، في «اللغة، والفكر، والثقافة، طبعة بول هنل Paul Henle (آن أربور1958)، الصفحات ـ 121 145، 146 - 172.

(3) فيرث، في المرجع المشار إليه، ص 218.

(4) انظر دونالد ديفي Donald Davie، «قوة التفصيل: بحث في تركيب الشعر الإنجليزي «Articulate Energy: An Inquiry into the Syntax of English Poetry» (لندن1955)؛ مارغرت سكلوتش Margaret Schlauch، «الشعر الإنكليزي والأمريكي الحديث Modern English And American Poetry (لندن1956)؛ كريستين بروك ـ روز Christine Brook-Rose: «نحوُ الاستعارة A Grammar of Metaphor» (لندن1958).

مـاسنجر Philip Massinger» لـ (ت. ا. دن T.A. Dunn) «إدنـبرة، 1957»، حيث يُجعل توظيف التركيب أساساً لتقييم مقارن لأسلوبَيْ ماسنجر وشكسبـير، وتقدِّم حجج قوية جدّاً على أهمية التركيب في تحديد تأثير الكلام المسرحي:

«أيّاً كانت الصعوبة في أسلوب شكسبير بسبب طريقـة الرصف، واللغـة المميِّزة، والألفاظ المجازية، فإنه دائماً أسلوب يمكن أن يخطب فيـه بالمعنى الـدقيق للخطابـة. وعناصر التفكـير فيه تـأتي على تـرتيب شديـد الـولاء لترتيب الكلام المرتجل. وهو يجاري الـتركيب الشائـع والعامي؛ وينـدفع إلى عبارات رئيسة أو مرادفاتها التعبيريـة، وإلى جمل فضفـاضةٍ وتـراكميةٍ أكـثر منـه إلى الجمـل المنمّقـة، وإلى تـراكيب بسيـطةٍ؛ ويلجـأ قليـلاً إلى التشويقات، والجمل الاعتراضية، والتقديم والتـأخير ـ أو، عـلى الأقل، ما له سندٌ في لغة الحياة اليومية فحسب. (ص 218).

«والكاتب المسرحي الذي يجعـل شخصياتـه تتكلّم [في جمل منمقـة]. . . يحبط هـدفـه عـلى نحـو أكـثر شمـولاً منـه بسبب الهفـوات في الاحتـمال Vraisemblance، والحبكة، أو خلْق الشخصيات. والسماجة في الحبكـة لا تكون ظاهرة في الأداء، خاصة عندما يعرف المخرج عمله. وشخصية الممثـل يمكن أن تحقّق خلْقاً للشخصيـات غير حقيقي. لكنـه لا مفرّ من تركيب الحوار. (ص 223).

«وآمل الآن في أن أكون قد وضعت أساساً دقيقاً ومشروعاً لمقارنة أسلوب مـاسنجر بـأسلوب شكسبـير. وهـو ذلـك التبـاين الأسـاسي فيـما يتصـل بـالتركيب ـ الشيء الـذي يبدو بسيـطاً وغير مهم لأول وهلة، لكنـه عـلى النقيض من ذلك ذو أهمية بالغة» (ص 224).

ورغم ذلـك فإنّ اختبـار التركيب الشعـري هو في الـوقت الراهن في مـرحلة تجريبية، وقد قدّمنـا قبلُ مـا هو كـافٍ لإظهار أن الـتركيب ينبغي أن يؤثّر تـأثيراً كبيـراً في العناصر الأخـر للغة الشعـرية. ومـا دام يضبط ترتيب الكلمات، فـإنه يضبط الترتيب الذي يتلقّى فيه القارىء الانطباعات. يقول مراجع كتـاب ديفي Davie عن التركيب في الشعر:

«إننا في مرحلة من تطوّر لغتنا تتزايد فيها أهمية ترتيب الكلمات والأسلوب كثيـراً في التوصيـل. . . . لكنـه يمكن أن يشكّـك فيـما إن كنّـا حتى الآن

نُدرك تماماً مبلغ حساسية مركّبِ التـوقعاتِ الـذي يشكّلُ عنـد كلّ نقـطة من نقـاط سلسلة الكلمات أو العبـارة، هــذا الـذي يمكّن القــارئ من اختيار عناصر الإيحاء المناسبة من الكلمات التي تأتي بعدُ»[1].

وعلى توظيفه الناجح يعتمد إحلال الكلمة في موضع معبّر في البيت، معبّرٍ في البنية العروضية والإيقاعية، معبّر فيما يتصل بالكلمات الأخرى في جـوارها. وفي مقدوره أن يقدّم ضرباً من التأثير نحن أكثر استعـداداً لربـطه بـ «الطابـع العام» لمعجم الشاعر أو «جوّه» ـ وهو يفعل هذا خِلسةً، ما دمنـا على مستـوى التركيب نستجيب، بوعي أقلّ (رغم أنه لس أقلّ خطورةً)، للسبب المباشر لاستجـابتنا، لما تتضمنه فيما يتصل بشخصية الشاعر ألفةُ تعابيره أو موضوعيتهـا، أو بساطتهـا أو تعقيدها. والحق أن بعض أشكال التركيب تحمل معنى يكْمُنُ في استخدامهـا بـوصفها أشكـالاً خاصـةً مُعبّـرةً عن مـوقفٍ عقـليّ خـاصّ لـدى المتكلّم الـذي يتخذها. ويشير (هولوي Holloway) إلى أحدها: «ثمة شكـل خاصّ رغم أنـه مهجور («يتمنّى ...would taht») للتعبير عن الـرغبات التي يعتقـد المتحدث أن لا أمل له فيها والتي لا يريد لأيّ أحد تبعاً لذلك أن يحاول إحرازها»[2]. وتكون أشكال أخر مميزة أو مذكّرة تماماً بضرب خاص من السياق ـ كالمـزامير Psalms، أو الصلاة الطقسية ـ لـ «تحديـد» القصيدة بـوصفها تتضمّن مثـل هذا السّيـاق ـ عـلى غرار قصيـدة «Wanderers Nachtlied»، لغـوتـه، حيث إنّ البيت الأول «هـذا أنت من السماء Der du Uon dem Himmel bist» يـذكّر بـالعبارة الأولى من الصلاة الربّانية Lord's Prayer «ربّنا، هذا أنت في السـماء Vater unser, der du bist im Himmel»؛ وعـلى غـرار مـا تقـول الـدكتـورة (إليـزابت م. ولكنسون Elizabeth M. Wilkinson)، «في هذه الصلاة من أجل الطمأنينـة لا يوصف توتّـر النفس الذي لا يـطاق، ولا حتى يثار من خـلال صورة أو تمثيـل. وينقل مباشرة إلى البنية التركيبية للمقطع الشعري»[3]. ويستطيـع التركيب، من

---

(1) ا. د. س. فـولـر A. D. S. Fowler، «مـقـالات في الـنـقـد Essays in Criticism» 8 (1958), 86 - 87، قارن ص 20، الحاشية رقم 3 (من هذا الكتاب).

(2) جون هولوي: «اللغة والعقل **Language and Intelligence**» (لندن1951)، ص 127.

(3) إليـزابت م. ولكنسون: «شعـر غوتـه Goethe's Poetry»، حياة ألمانيا والـرسائـل، سلسلة =

خـلال التكرار أو التغيير المضبوط عـلى نحو دقيق، أن يعمـل بـوصفـه العنصر المنـظّم الأول في النمط أو حـركـة القصيـدة ـ كـما في Ceremony after a Fire Raid[3] ـ لـ (ديلن تـومـاس Dylan Thomas). وفي مقـدوره أن يضـع مغـزى المـوقف في صورة قسريـة ـ مثلما هي الحال في تحقيق مـاكبث السخريـة في إثمـه «لنحسن إلى الموتى الذين، لكي نظفر بسلامنا، أرسلنـاهـم إلى السلام» (3، 2، 19-20). رغم أنّـه كثيراً مـا يكون صحيحـاً أن الترتيب الـتركيبي، المصمَّم لأن يلصِق عـلى الكلمات تقييم الشاعـر للموقف الـذي تصفـه، سيعـزِّزُ من خـلال تـأثيرات عـلى مستـوى الأسلوب والبـلاغـة (مثلما يحـدث ههنـا، بتكـرار كلمـة «السلام»)، ويظلّ صحيحاً في مثل هـذه الحال أن القـوة التي تمكّنُ الشاعـر من أن يكثّف في صورة الحكمة حالة المصير الإنساني، أو الـوضع الخلقي لأفعـاله، هي القوة التي يظفر بها التركيب من خلال إبـراز العلاقـات المنطقيـة. والشاهـد الكلاسيكي Locus classicus لدراسة فعل هذه القوة هو الفردوس المفقـود Paradise Lost. ففي النقـاط الحرجـة من سرد العلاقـات بـين الـرب والشيـطان وتفسيرها، يحتاج ملتون إلى تركيبٍ قادرٍ على أن يجمع في ربـاطٍ راسخٍ القـوى، والأفعـال، والموضـع الميتـافيـزيقي، والمسؤوليـة الخلقيـة، ومـاضي كـلّ القـوى المستخدمة وحاضرها ومستقبلها، لأن المحاولة الخلقية الكـاملة للعمل تـرمي إلى الدفاع عن المنطق والعدالة اللذين بمقتضاهما تقيّد تعاليم الربّ وتصميمـه حريـة مخلوقاته. وعلى سبيل المثال، عندما يشجب أبديل Abdiel الشيطان ويحـذره من العقوبة الوشيكة تكون البنية المعقّدة لصيغ الأفعـال والضمائـر أساسيـة؛ إذ تُبرز عدالة الربّ من خلال تحديد قوة العقاب الرّباني في نمط تركيبي («من يقدر على وقف خلقـك who can uncreat thee») أقـرب مـا يمكن أن يكـون إلى النمط الذي يحدّد قـوته الخـلّاقة («من خلقـك who created thee»). حتى إنّ النمط يُجعل أكثر قوة بربطه بالنمط «When who...» / «Then who...» ثم بـالنبر في الكلمات المتناظرة، ذلك النبر الذي ينشأ من المـواقع المتـطابقة التي تُعـطى لها في ترتيب الأبيات:

= جديدة، 2 (1949), 323. أما التذكير الدقيق بالصلاة الربانية فقد نبّهني عليه الدكتور ب.ا. راولي B.A. Roweley. [المؤلّفة].

(3) انظر التعليق في سكلوتش Schlauch، المرجع المشار إليه، الصفحات 67 - 70.

For soon expect to feel
His Thunder on thy head, devouring fire.
Then who created thee lamenting learne,
When who can uncreated thee thou shalt know.

(5, 892 - 895)

أي

لذلك تَوقَّعْ حالاً أن تشعر
برعده فوق رأسك، يلتهم النار.
اعلم عندئذ من خلقك تُعوِل،
وإذ ذاك عليك أن تعرف من يقدر على وقف خلقك.

ولولا هذا الإطار التركيبي القويّ لكانت المعالجة البارعة للمعجم (في «اعلم learne»/ «تعرف know») غير ذات مغزى، كما ستكون المجانسة الاستهلالية (في «lamenting learne»)، لأن هذه تستمدّ قوتها من علاقتها بـرباط الماضي والمستقبل الذي عقده التركيب وأحكم شدّه. والتركيب اللاتيني مهمّ لملتون لأنه يُمدّه بوسائل أكثر مما يستطيع التركيب الإنجليزي العادي أن يجمع من اختراع التغايرات والتطابقات ومن رصف الكلمات المستقلة تماماً في تلك الأمكنة التي ستبرز المعنى الذي يحمله كلّ منها في علاقته بالآخر. وفضلاً عن ذلك، فإنّ التركيب الذي يُبنى على النماذج اللاتينية يفسح المجال لجمل طويلة منمقة أكثر طولاً وأكثر تعقيداً مما يمكن أن يقدّم التركيب الإنجليزي العادي، جملٌ قادرةٌ على أن تجمعَ في اندفاعةٍ واحدةٍ متصلة تجلّيَ الإرادة الإلهية في التاريخ وارتباط الأحداث والأشخاص بخطة للعناية الإلهية تمتدّ من الخلق إلى الهبوط وآلام المسيح، ويُتحدَّث عنها في الجنّة والنار وفي الأرض. وينبغي أن يتضح من المثال الذي قدّمناه قبلُ أنه كان على ملتون، ابتغاء أن يجعل تركيبه اللاتينيّ مفهوماً، أن يخترع علامات للوظائف النحوية للكلمات المستقلة أو العبارات. وقد تكون هذه في شكل صور بلاغية (مثلما أن إقحام «lamenting» ذات الجناس الاستهلالي، قبل كلمة «learne»، يوجّه انتباهنا إلى الشيطان ومستقبله ومن ثم يُعدِّنا لإدراك التركيب «Then... learne, / when... thou shalt konw»)، أو في شكل صلات قوية للمعنى (مثلما يحدث عندما ترينا الصلةُ المعنوية بين «رعده

His Tnunder» و«يلتهم النـار devouring Fire» أنّ هاتـين العبارتـين يمكن أن تكـونا متصلتـين، رغم تدخّـل عبارة «فـوق رأسك on thyhead»)، أو حتى في شكـل أداة لجعل كلمـة في بيت تقع في المـوقـع النسبيّ نفسـه الـذي تحتلّه تلك الكلمة في البيت التالي الذي يراد لنا أن نربـطه به (كـما في ...when.../ Then» وفي «learne ... know/, .../») . هذه الحيل ونظائرها لتقديم المؤشرات مما يأتي في اللاتينية عفـواً تستلزم بعض التضحية بتـأثيرات أخـر، خاصـة على مستـوى الأسلوب، لأن الأسلوب الـذي يمكن فهمه سريعـاً يكـون، كـما يُـظهـر المثـالُ المذكور، في مـواضع لا بـدّ من أن تمنع اللّبس فيـما يتصل ببنـاء الجملة. وقولـه «His Thunder» و«devouring fire» يستحقّان حالاً قرابة أحـدهما من الآخـر لمجرّد أنّه ليس ثمة جدّة خلاّبة تعـوق إدراكنا للترابط الحميم في المعنى. وفضـلاً عن ذلـك، فإن هـذا التركيب الـزائف يحرم ملتـون بعض التأثـيرات الإيقاعيـة المتاحة للشعراء الذين يوقعون عـروض البيت على الإيقـاعات الـطبيعية للتعبـير الإنجليزي العادي. وإذا كان التركيب حقّاً على هذا القدر من الأهمية في معالجة ملتون لموضوعه إلى درجة أنّه كان مهيّأ في النقاط الحرجة لجعل الأسلوب والنَّظْم يدفعان أيّ ثمن يمكن أن يقتضيه سلطان التركيب، فسيبدو أن فقد ممارسته عـلى مستويات الأسلوب والنَّظْم يدفعان أيّ ثمن يمكن أن يقتضيه سلطان الـتركيب، فسيبدو أن فقد ممارسته على مستويـات الأسلوب والنظم ينبغي، إن أريـد له أن يكون دقيقاً، أن يحسب حساباً صارماً لمـا يحققه الـتركيب ومن ثمّ يوجبـه. ومهما يكن فإنّ أسلوب مِلْتون مثال واحد فحسب لدرس أكثر تعميـاً، آمل أن يكـون هـذا الفصل قـد جعله الآن واضحاً إلى الحـد المنشود: أن علينـا، عندمـا نقـرأ بوصفنا نقّاداً، أن نقرّ بالأهمية المنـاسبة لكـلّ مستوى من المستـويات التي يـوسّع الشعر عندها نطاق تأثيراته، إن أُريد لكرامات الشعراء أن تصان في أيدينا.

في هذه المراجعة الخاطفة لبعض مصادر التأثيرات الشعرية التي انـطوى عليها هذا الفصل، حاولت أن أقدّم لمحة عن كثرتها وعن تعقيد العـلاقات التي تـربط بينها؛ ولم أحاول اقتراح تناول منظّم لمشكلات وصف اللغـة الشعريـة وتقييمها. وليس من همّ هـذا الكتاب عـلى الجملة أن ينشيء نـظامـاً للتحليـل أو التقييم. وبعيداً كثيراً عن قصـد التخلّص من المشكلات المتعـاقبة في منطقـة بـعد أخرى

حتى يغطي الميدان الكامل للغـة الشعر وينـظًّم تحت قياد لغـة نقديـة أساسيـة، سـأحاول فيـها يأتي أن أبـينّ أنه في أيّ مجـالٍ يحاول المـرء أن يعـزلـه، وكـذا في المشكلات التي تبرز على نحو أكثر تحدّياً عندما يركّز المرء عليهـا، كلّما أمعن المرءُ النظر كشفت كلّ مشكلةٍ عن تـطبّقها ضمن مشكـلات أكبر وكشفت المجـالات عن تداخلها. وإنّ مواجهة أيـة مشكلة هي اقترابٌ أكـثر ،ليس إلى حلّ منـظّمٍ لها، بل إلى رؤية واضحة لأبعاد مشكلة التحدث عن اللغة الشعرية وتعقيدهـا.
وإن كـان ثمة أيّ فضـل لاكتشـافـات من هـذا الضرب المـرعب، فسيكـون في استخـدامها بهـدف تخليص نقد الإنسـان من بعض من تلك المعضلات الـزائفة والتنـاقضات الـظاهريـة في لغة النقـد، المسيئة لتفكـير الإنسان وكتـابتـه، والتي تحدث عندما تتعارض التبسيطات الزائفة فيما بينها.

2

الأسلوب

كان اتجاه الفصل السابق أنّه عندما تدخل كلمة أو عبارة في الأنماط التي تُنشأ في قصيدة، ستعتمدُ فعاليتها كثيراً على التفاعل بين تلك الأنماط والكلمة نفسها. ومهما يكن، فإنّه لا يمكننا تجنّب السؤال: «ماذا تجلب الكلمة أو العبارة معها ممّا هو قادرٌ دائماً على جعلها مشارِكةً وكذا متلقيةً للقوّة الشعرية للبنية التي تدخلها؟». وفي مناقشة البنى الشعرية، ركّزت المناقشة حتى الآن على العناصر الشكلية التي تكيّف المعنى، وتفادت قدر المستطاع الخوض في ما يُشار إليه عادة بـ «أسلوب» القصيدة ـ أعني (بتعابير غامضة وعامة)، الكلمات المستقلة أو التعابير بوصفها حوامل للمعنى ومناسبتها للعمل الذي يبدو أنّها استُدعيت لأدائه في القصيدة.

وأول سؤال يبرز، هو السؤال عن جدوى مصطلح «الأسلوب». هل «الأسلوب» جزءٌ من الشعر أو مظهر يمكن للمرء أن يفصله فصلاً تاماً ليشير إليه فيقول: «ذلك ما أعنيه بأسلوب القصيدة»؟. ويعكس استخدامُ المصطلح في الكتابات النقدية، تعقيدَ اللغة الشعرية نفسها: فمن حيث هو مصطلح نقديّ، لم يستقرّ حتى الآن أنّه يعني تماماً المعجم Vocabulary، أو يعني تماماً فعالية المعجم في سياق خاصّ، أو يعني تماماً الإيثارات التي تبدو في قصيدة خاصة (أو في أعمال، أو أسلوب، شاعر بعينه، أو مجموعة شعراء، أو شعراء غير محدّدين) لأن هذه الوسائل تماماً، أكثر من كلّ الوسائل الأُخَر التي تقدّمها اللغة، تأذن

للقـارىء أن يعرف مـا يختزنـه الشاعـر في ذهنه. ويقـدّم معجم أكسفـورد للغـة الإنجليزية تحت الرأسية «4a» («الطريقة التي يعـبّر فيها عن أيّ شيء بـوساطـة الكلمات؛ اختيار أو انتقاء للكلمات والعبـارات؛ الصياغـة wording؛ الأسلوب اللفـظي)، ما يعـدّه أولَ استخدام للمصـطلح في هـذا المعنى، وهـو استخـدام درايـدن Dryden سنة 1700. إذ إنّ درايـدن ـ في معـرض انتقـاده مـلاحـظات هوبس Hobbes على هومر Homer ـ يكتب قائلاً:

«أقول إنّ السيد هوبس يبدأ بالثناء عـلى هومـر من حيث ينبغي أن يكون قـد انتهى منه. وهـو يحدّثنـا عن أنّ الجمال الأول في القصيـدة الملحمية يكمن في الأسلوب، أي في اختيار الكلمات وتناغم الأوزان؛ والآن فـإنّ الكلمات هي المـادّة الملوّنة للعمـل، التي هي في نظام الـطبيعـة آخـر مـا يحسب حسابه»[1].

وجـليّ ههنـا، مـا دام «الأسلوب» يتضمّن «تنـاغم الأوزان»، أنّ درايــدن لم يستخدم الكلمة لتعني تماماً المعجم. وفي سنة 1880 نجد أنّ الكلمة تستخدم في مقطع من عمل لـ (ليسلي ستيفن Leslie Stephen) على نحـو يوحي بـأنّ معنى «الفعالية» في سياق خاصّ قد زال، وأنّ معنى «اختيار الكلمات» أو «المعجم» هو المراد قبل كلّ شيء الآن:

«الأسلوب الـذي تـدعى فيـه المـرأة حـوريّـة ـ والنســاء عـلى الجملة «شقراوات» ـ وفيه يكون الرعـاة ـ ريفيين يقـظين، والشاعـر يتوسّـل إلى عرائس الشعر ويعزف على القيثارة، وينفخ في المـزمار، والعنـدليب يغني فيغـدو هزاراً «يسكب ألحـانه»، يمثّـل زيّـاً مبتـذلاً كـالأطـواق والشعـور المستعارة. وفي عصر وردزورث، كان مجرّد أثر ـ شكلاً ميتاً باقياً بعـد أن كانت وظيفته الحقيقية قد تـلاشت تمامـاً. واقتراح العـودة إلى لغة الحيـاة العادية كان الثورة الطبيعية لإنسـان أراد أن يكون الشعـرُ قبل كـلّ شيء تعبيراً حقيقيّاً عن عاطفة حقيقية. ومع ذلـك، أحسب أنه من المستحيـل

---

(1) «الأعمال الشعرية لجون درايدن The Poetical Workes of John Dryden»، إعداد و. د. كريستي W.D. Christie (لندن1870)، ص 496.

تأكيد أنّ أسلوب الشعر ينبغي أن يكون هكذا ببساطة أسلوب الحياة العادية»[1].

وفي الكتابات النقدية في الوقت الراهن، يعيش المصطلح الزعزعة نفسَها. ويستخدمه النقاد الذين يشغلون أنفسهم أولاً بمعجم الشاعر، خاصة تبعاً لما يتضمّنه من مفردات غير مألوفة، أو يستبعده من بعض أصناف الكلمات العادية. ويستخدمه أيضاً النقاد والمهتمون أساساً بالمعالجة الفعّالة للكلمات (سواء أكانت هذه كلمات «غير مألوفة» وهي مفردة، أم لا). ولنقدّمْ التمييز على نحو مبسّط لكنه أكثر ملاءمة: إذا كنا لا نتحدّث عن قصائد بل عن سجّادات، فإننا يمكن أن نميّز قطع الصوف المستقلّة المستخدمة في صناعة السجّادة عن النمط الذي كانت مرتّبةً وفقاً له؟ أو إذا كنّا نتحدّث عن آلات، فإننا يمكن أن نميّز أجزاء الآلة عن أدائها السّلس؛ فإذا تحدّثنا الآن عن قصائد، مستخدمين تعبير «قطع الصوف» (أو «أجزاء الآلة»)، إشارة إلى الكلمات المستقلة، وتعبير «النمط» (أو «الأداء السّلس»)، إشارة إلى المظهر الشعري، فأين نضع مجال اهتمامنا إن نحن شغلنا أنفسنا بالأسلوب - في «الأصواف» أو في «النمط»؟ - في «أجزاء الآلة» أو «في الأداء السّلس»؟.

أخيّل لنفسي أن أجد قرّاءً سيجيبون بأنّ هذه تمييزات غير واقعية - ذلك لأنّ السجّادة المكتملة الصفة، تعتمد على الأصواف وعلى النمط معاً، والأداء السلس للآلة، يعتمد على الأجزاء وعلى الطريقة التي تعمل فيها هذه الأجزاء معاً. لكنّ هذا، الذي يصدق طبعاً على السجّادات والآلات، لا يُنظر إليه بوصفه مسألة مسلّماً بها عند كلّ النقاد الذين يكتبون حول الكلمات المستخدمة في القصائد. والصحيح أننا، في قراءة الكتب المؤلّفة حول موضوع الأسلوب، كثيراً ما نجد أنّ كاتباً من الكتّاب سيستخدم المصطلح، لا ليعني حصراً المعجمَ أو ليعني حصراً مظهره الشعري، بل ليعني أحدهما حيناً والآخر حيناً آخر. ومن الصعوبة المتناهية عملياً، أن ندرس الأسلوب دون أن نقفز من الصوف إلى النمط، من الأجزاء إلى الأداء السّلس للآلة، من المعجم إلى اللغة. وأحد التعليلات المقبولة لهذا، أنّ بعض القصائد تنحرف بتباهٍ عن ذلك الخطّ من

(1) ليسلي ستيفن: «الكسندر بوب Alexander Pope» (لندن1880)، ص 69.

المعجم المرجّح أن يسلّم القرّاء بأنّه «عاديّ»، في حين أنّ قصائد أُخر لا تفعل ذلك، وعلى النقد المهتمّ بتفاعل الكلمات التي يختار الشاعر استخدامها، أن يحسب حساباً للنوعين معاً. وتعليلٌ آخر وجيهٌ، هو أنّ الإنسان الذي يدرس قصيدة يجد تمييز الاختيارات الأكثر أهمية من الاختيارات الأقلّ أهمية، أسهل من صياغة تحديد لما يؤلِّف الاختيار المهمّ. ولا أحد سيرغب في أن يحرِّم خطة بحث بدعوى أنه لا يمكن أولاً صياغة تحديد مقنع لميدان هذا البحث؛ وينبغي أن نكون الأضعف إذا ما قضى نقاد الأسلوب جميعاً نحبَهم في نوبة يأسٍ صامتة، حين تواجههم مهمة تفسير لماذا أعطوا اهتمامهم لبعض الكلمات دون بعضها الآخر.

ولعلّ الصعوبة البالغة في تحديد الأسلوب، يمكن أن توضّح من خلال الرجوع إلى عمل جديد. إذ تبدأ دراسة (برنارد جروم Bernard Groom) القيّمة للشعر الإنجليزي بتحديد يهيّىء للمرء، إن هو أُخذ جملة، أن يفهم أنّه، باختياره لغرض التعليق النقدي بعضَ الكلمات المستخدمة في القصائد وليس كلّ الكلمات، قد تنبّهَ إلى تلك الكلمات التي كانت، من بين كلّ الكلمات في القصيدة، مرتبطة على نحو أكثر جلاء بالاختلاف الحاسم الذي يحصل بين تمثيل شعريّ للواقع وآخر غير شعريّ.

«يعالج هذا العمل في المقام الأول أسلوب الشعر، وليس «أسلوب العبارة الشعرية poetic diction». ويهتمّ بشعراء بارزين ينتمون إلى ثلاثة قرون ممّن تقودهم ممارستهم إلى الإقرار بـ«اختلافٍ جوهريّ بين لغة النثر والتأليف الموزون». وهكذا فإنّ أسلوب الشعر يتكوّن من مجموع الكلمات والعبارات في النّظم الشعريّ الحقيقيّ والمبدع، التي تُميَّز في أية حالٍ بشكلها أو وظيفتها عن تلك الكلمات والعبارات الموجودة في الاستخدام العادي. وهو يتضمّن المترادفات التي تقوّي الأسلوب أو تزيّنه، وكذا التعابير الرائعة التي تظلّ، حتى إن هي كرّرت كثيراً في استخدام لاحق، تخلع التشريف على مبدعيها الحقيقيين؛ ويتضمّن أخيراً بعض الكلمات المخيِّلة والمعبّرة التي نفتقدها خارج دنيا الشعر»[1].

(1) برنارد جروم: «أسلوب الشعر من سبنسر إلى بردجز The Diction of Poetry from Spenser to Bridges» (تورنتو1955)، ص 3.

والصعوبة في مثل هذا التحديد (رغم أنّه يمكن أن يفيد تماماً بوصفه شكلاً للكلمات يشير إشارة عامة إلى موضوع الكتاب)، أنّه يعجّ بتعابير فضفاضة: «حقيقيّ ومبدع»، «تميّز بـ»، «شكلٍ أو وظيفة»، «العاديّ»، «تقوّي أو تزيّن»، «أسلوب»، «الرائعة»، «المخيِّلة والمعبِّرة»، «دنيا الشعر». وقوله «تميَّز بشكلها أو وظيفتها عن تلك الكلمات والعبارات الموجودة في الاستخدام العادي»، الذي يمكن أن يرى فيه المرء نقطةً حيويةً للتحديد، يتضمّن هو نفسه في أدنى حدّ مشكلتينْ مستعصيتينْ: ما «الاستخدام العادي»؟ ـ ماذا يراد بـ «الوظيفة»؟ و«الوظيفة» تميَّز عن «الشكل»، الذي سيبدو لذلك أنّه يعني أساساً «شكلاً مختلفاً» ويشمل الألفاظ المهجورة، والقوالب اللهجية، والتهجئات الإملائية المختلفة، والتشكيلات الكلامية المميّزة أو الجديدة، والحوادث الغريبة؛ أمّا «الوظيفة» فستشمل من ثمّ استنباط أفعالٍ جديدة من أسماء قديمة، مثلاً، مثلما هي الحال عند شكسبير في كلمات lip, fist, knee, heel, foot (جروم، ص 43)، وانحرافات مشابهة عن معيار الاستعمال التركيبي، أو ما يعدّ معياراً في المحيط اللغويّ للشاعر. لكننا إن قَصَرْنا «الشكل أو الوظيفة» على معانٍ كهذه، فإنه سيكون علينا افتراض أنّ هذا الشطر من التحديد لا يراد منه أن يشمل العبارات التي، رغم أنها «عادية» وفقاً لحال اللغة في مرحلة تاريخية محدّدة، تُستخدم في القصيدة بتأثير لافت للنظر: كتلك التأثيرات الجذّابة التي تحدثها «المترادفات التي تقوّي أو تزيّن» و«التعابير الرائعة» و«الكلمات المخيِّلة والمعبِّرة». وهكذا، يكون من الأفضل لنا أن نأخذ «الوظيفة» بمعنى أوسع، أي بمعنى يسمح بتضمّن الانحرافاتِ عن الاستخدام العادي، الذي ليس لزاماً أن يثير اهتمام المعجميّ لكنه يثير قارئَ القصيدة.

وصعوبة تقرير ما تعنيه عبارات التحديد كلٌّ منها على حدة، هي مقدار الصعوبة في تحليل اللغة الشعرية إلى عناصر مستقلّة. وحتى السياق غيرُ الأدبي، سيستعصي على تناول تفتيتيّ لمعناه. والسياقات الأدبية، لمجموعة من الأسباب (يطمح هذا الفصل إلى أن يستكشف بعضاً منها)، هي أيضاً أكثر مقاومة.

> «الكلماتُ المستقلّة في قصيدة، ليست مجرّدَ رموزٍ ضمنَ أوضاعٍ سياقيّة، بل هي نفسُها أيضاً سياقاتٌ كلٌّ منها للآخر، يعدّل كلٌّ منها الآخر،

وينضمّ كلّ منها إلى الآخر لتثير استجابةً متصلة، بحيث إنّ مغزى القصيدة أكبر دائماً من مقدار كلّ مغزى مستقلّ، وبصرف النظر عن مبلغ العناية في تحديد هذه المغازي المستقلّة... فإنّ الوحدة الكامنة في القصيدة، يمكن أن تكون على قدر كبير جداً من الاكتمال إلى درجة أن محاولة تحليلها إلى مكوناتها الأساسية، كتحليل الكلمة المركّبة، لن تسير بنا إلّا في الطريق إلى دقةٍ حرفية؛ زائفة»[1].

ولعلّ بعض الصعوبات في دراسة وظائف الكلمات في السياقات الأدبية، تتضح باختبار استخدامين أدبيين لتعبير «إلى آخره etcetera». يتكرّر أحدهما في البيت الأول من النشيد الثالث في «دون جوان Don Juan» لبايرون:

Hail, Muse! et cœtera. - We left Juan sleeping...

أي:

سلاماً، يا ربة الفن! إلى آخره. ـ تركنا جوان نائماً....

فهل تميّز هذه الـ «et cœtera» من خلال وظيفتها عن «.etc»[*] في الاستعمال العادي؟ ستبدو الإجابة، أنه في الاستعمال العادي ـ كما هي الحال مثلاً في رسالة تجارية أو في إعلان يعلن عن مزاد علني لبيت جيد ومحتوياته ـ تؤدّي «.etc» الإشارة إلى وجود عددٍ من البنود الإضافية التي ليس من الضروري أن تحدّد، ما دام في المستطاع استنتاجُها ممّا تقدّم ومن الخبرة العامة بالقضية التي تهتمّ بها الرسالة أو الإعلان. وهذا حقّاً ما يُشار إليه بـ «et cœtera»، في توسُّل بايرون المبتسر لـ «ربة الفن Muse»: لِمَ الإزعاج، كأن بايرون يقول، في تحمّل عنت كتابته كلّه، ما دام أي قارىء يستطيع أن يتبيّنه بنفسه؟ لكنّ ما تفعله «et cœtera» لسياقها في بيت بايرون، ليس هو ما تفعله «.etc» لسياقها في رسالة تجارية أو إعلان بيع. فـ «et cœtera» بايرون تصرف «ربّة الفنّ Muse» بوصفها غير جديرة بأية نفقة إضافية من ورق وحبرٍ ووقت.

---

(1) جون مكفرلن John McFarlane: «أساليب الترجمة Modes of Translation»، مجلة جامعة درم، 45، [سلسلة جديدة 4] 1952 - 1953، 88.

(*) يجدر الانتباه، إلى أن هذه الصيغة للكلمة، هي مختصر الكلمة السابقة وتعني ما تعنيه تماماً، وتقابل «إلخ..» بالعربية [المترجمان].

ولأنّها تحتفظ بمعناها العادي، فإنها تعمل في هذا السياق بوصفها سخرية. فالعبارة التي تعني، تقريباً، وهلمّ جرّا and so on and so forth، تفعل شيئاً ما لسياقها، والشيء الذي تفعله ليس تماماً معنى «وهلمّ جرّاً» and so on and so forth. وأداء معنى السخرية هذا، لا يمكن أن يُعزى إلى أية خاصية غير شعرية تنطوي عليها الكلمة.

وتدليلاً على أنّ الكلمة لا يمكن أن تكفل استخفافاً بأيّ سياقٍ شعري تدخله، يمكن أن يستشهد المرءُ بأبيات وردزوورث في «المقدمة The Prelude» رواية سنة 1850، 8، 437-443):

أين الضرر،
إن أنا، عندما أضنى المرضُ ساكن الغاب
الذي أغراه النوم ليلاً على الأرض
في كوخه الطيني المعشوشب، الحكيم الهندي،
استدعيتُ الآلامَ الممضّة للحبّ المحبَط،
وكلَّ الأشياء المحزنة sad etcetera للبغي،
لتساعده إلى قبره.

في أبيات وردزوورث، تكون «etcetera» (التي تؤدّي الآن وظيفتها بوصفها اسماً)، بعيدةً جداً عن النَّيْل من نُبل السياق، الذي، هو نفسه، وصفٌ شبهُ محزنٍ لكيفية عمل خيال الشاعر لجعل حيوات أولئك الذين يحيطون به رومانسيةً، حيث إنّها، على العكس، تضفي على المقطع قدْراً من النبل الإنساني الحقيقي أكبر مما يحظى به وهو يتحدّث عن «الآلام الممضة للحبّ المحبَط»؛ ولعلّ القارىء الذي يتلقى انطباعاً بعدم الواقعية مبعثه «الآلام الممضة للحب المحبَط»، يجد بيُسرٍ في «كلّ الأشياء المحزنة للبغي»، تعبيراً عن إحساسه الخاص بالألم الممضّ الذي يشعر به في كلّ ظرفٍ مُهين من المعاناة. وحين يدرس المرء في وقت واحد هذين السياقين الشعريين المختلفين جداً، سياق بايرون وسياق وردزوورث الذي دخله تعبير من تعابير الحياة العادية وعمل في السياق على إحداث شيء جديد وجذاب من دون أن يفقد معناه العادي، فإنه لا يمكن إلاّ أن يتحقّق من أنّ عمل الكلمة في سياقٍ فنّي ليس هو عملها نفسَه في

استخـداماتهـا في الحياة اليـوميـة، ولا يمكن التنبّؤ بـه من خـلال التنقيب فيهـا. وابتغاء إثبات ذلك تماماً، يمكن أن يورد المـرء مقاطـع لـ(ي. ي. كمنجز E.E. Cummings) بشأن هذه الكلمة:

my sweet old etcetera
aunt lucy during the recent

war could and what
is more did tell you just
what everybody was fighting

for,
my sister
isabel created hundreds
(and
hundreds) of socks not to
mention shirts fleaproof earwarmers

etcetera wristers etcetera, my
mother hoped that

i would die etcetera
bravely of course my father used
to become hoarse talking about how it was
a privilege and if only be
could meanwhile my

self etcetera lay quietly
in the deep mud et

cetera
(dreaming,
et
  cetera, of
Your smile

eyes knees and of your Etcetera)[1][*]

وينشأ عن هذا، أن نقد تعابير شاعرٍ من الشعراء، لا ينبغي أن يفصل عن درس السّياق الذي تأتي في تضاعيفه. ومسألة أسلوب الشعر، هي مسألة كيف تؤثّر الكلمات وتؤثّر فيها السياقات الفنية التي تدخلها. وإذ يعيد ماثيو أرنولد تأكيد اعتراضاته على أسلوب ترجمة نيومان Newman لهوميروس، يكتب قائلاً: «بين الكلمات التي قلتُ إنّها كلمات سيّئة، والتي وضعت حيث يضعها السيد نيومان، كلماتٌ كلٌّ منها قد تكون رائعةً في موضع آخر»[2]. وإن كان لنا أن ندرس اختيار شاعر من الشعراء واستخدامه التعابير، فسيكون لزاماً علينا أن نتذكر أن ليس ثمة كلمات سيئة أو كلمات جيدة؛ هناك كلمات في مواضع رديئة أو مواضع جيدة فحسب. وليس هذا بتأكيدٍ نظريّ مجرّد. وللتمثيل لدرجتين قصويين من رصف الكلمات، يمكن للشعر الجيد أن يقدّمهما، في مقدور المرء أن يورد من وجهة أولى قصيدة (كاثلين رين Kathleen Raine) المسمّاة «الماء Water»، التي تعرض لنشوء أشكال الحياة المستقلة، ومن ثمّ تجيز، بل تتطلّب، معجماً متخصصاً في علم الأحياء، على غرار الأبيات:

كينونات، نفوس، كريات، أشكال كالزهريات، دُوّامات،
أميبية الشكل، بيضية الشكل، متذبذبة أو مهدّبة،
تمنع تدفّق المياه مثل أشكال من التفكير[3].

وهناك من وجهة أخرى، أبيات المطلع في القسم الثالث من «إيست كوكر East Coker»، حيث نجد أنّ عدداً من التعابير، ابتغاء تصوير جدب الحياة الحديثة، تؤخذ، أو تصاغ بإحكام وفق الأسلوب النمطي والمبتذل المستخدم في الاحتفالات العامة الرئيسة وفي التقارير الصحفية عنها: .

---

(1) ي. ي. كمنجز: قصائد مختارة1923 - 1958 Selected Poems (لندن 1960)، ص 20.
وأنا مدينة بهذه العودة إلى الدكتور ب.ا. راولي B.A. Rowley. [المؤلفة].

(*) آثرنا إثبات النصّ بلغته، دون تعريب، لأنّ صورته الإنجليزية هي الممثّل بها هنا، ولأن تعريبه يذهب بالغرض، فضلاً عن ابتذال الصورة المعرّبة. [المترجمان].

(2) مقالات... تتضمن... في ترجمة هومر، ص 387.

(3) القصائد المجموعة لكاثلين رين The Collected Poems of Kathleen Rain، (لندن1956)، ص 165.

أوه ظلام ظلام ظلام. هم جميعاً يدخلون الظلام،
الفراغات الشاغرة بين النجوم، الشاغر في الشاغر،
القادة، المصرفيون التجاريون، رجال الأدب البارزون،
رعاة الفن النبلاء، رجال الدولة والحكام،
الخدم المدنيون المميّزون، رؤساء العديد من اللجان،
ملوك الصناعة والمقاولون التافهون، جميعاً يدخلون الظلام،
وظلامٌ الشمس والقمر، وسجلّ غوتا،
وجريدة البورصة، وحكومة المديرين،
وباردٌ الإحساس ومفقود دافع العمل.
ونحن جميعاً نمضي معهم إلى الجنازة الصامتة،
جنازة لا أحد، لأنه ليس هناك من يدفن[1].

التفاهة هنا هي الغاية، وابتغاء جعل هذا الهدف أوضح، يجعل إليوت أسلوبه محاكاة دقيقة للأسلوب الديني الانفعالي والحسّي لتلك الأبيات من «آلام شمشون Samon Agonistes» (80 - 105)، الذي يلمع إليه على نحو جليّ:

أوه ظلام، ظلام، ظلام، وسط لهيب الظهيرة
ظلام مطبق، كسوف تام
من دون أي أمل بالنهار!
أيّها الإشراقة التي خلقت أولاً، وأنت كلمة اللّه العظيمة،
ائذني بأن يكون هناك نور، والنور كان شاملاً؛
لماذا أنا محروم هكذا من قرارك الأول؟
الشمس عندي ظلام
وصامتة مثل القمر،
وعندما يرحل فإن الليل
متوارٍ في كهفه المحاقي الفارغ.
ولأنّ النور ضروريّ جداً للحياة،
ولأنّ الحياة تقريباً هي النور نفسه، إن كان صحيحاً
أن النور موجود في النفس،

---

(1) ت. س. إليوت: «المقامات الرباعية الأربع Four Quartets»، (لندن1944)، الصفحات 18 - 19.

فإنه كلّه في كلّ جزء؛ ولماذا كان البصر
مقصوراً على كرةٍ غضة كالعين؟
من الواضح جداً ومن السهل جدّاً أن تُقمع،
ولا تتحسّس في كلّ الأجزاء المنتشرة،
بحيث يمكنها أن تنظر متى شاءت إلى كل سُمّ؟
ولو كان ذاك لما كنت مبعداً هكذا عن النور؟
وكما في أرض الظلمة مع وجود النور،
لأعش حياة نصف ميتة، حياة موت،
وأدفن؛ ولكن أوه أظلّ أكثر تعاسة!
نفسي، قبري، قبري المتنقل،
تُدفن، ومع ذلك لا يُعفيني.
امتيازُ الموت والدفن
من الأسوأ من الشرور الأُخر، والآلام والآثام.

ورغم أن لغة النَّعْي عند إليوت توضع في سياق من الفكر والخيال المشبوبين بالعاطفة، فإنّها جزء حسّي من القصيدة، كالأسلوب الحسّي الذي تقابل به. وعلى الرغم من ذلك، ورغم أنه من السهل أن نشير إلى قصائد ناجحة تنطوي على كلمات خاصّة بمناسبات ونشاطات غير شعرية، فإنه من غير السهل أن نفسِّر نجاحها. ولن يكون من المرجَّح أن المفهوم البسيط لـ «المقابلة contrast»، سيُقنعنا بوصفه تفسيراً للتأثير والمتعة اللذين تقدمهما القصائد المعقّدة. ويثير وصفُ إليوت الجنازة الصامتة للشخص الشهير، المشكلةَ الخطيرة المتمثّلة في تفسير حقيقة أنّ الأسلوب الذي يكون مبتذلاً ومثيراً لشبهة الزيف في الاستعمال العادي، لا يكون مبتذلاً أو زائفاً في القصيدة ـ وليس هذا لأنّه يجدَّد بفعل الأسلوب المختلف حوله. ولا يضيق المرءُ بالأبيات التي يكثّف فيها أسلوبُ النَّعْي. وقبل أن نلجأ، مثلاً، إلى إعطاء الإيقاع كلّ الثقة بتعزيز اهتمامنا في الوقت الذي يتخلّف فيه الأسلوب، سيكون من السَّداد أن نسأل بعض الأسئلة عن الأسلوب نفسه. أمّا التفحص الدقيق له، فيستمر التحقّق من أنّ هذا الأسلوب لا يكرهنا على مطلب تبجيل الميت أو التصفيق له، لأنه في الوقت الذي يستخدم لغة النعي أو من هو من Who's Who، يفصل نفسه ببراعة عن

الأوضاع الاجتماعية التي ترتبط بها مثل هذه اللغة عادة. لا يفصل نفسه عن هذه من خلال الملخّص التوقّعي، «Vacant into the vacant» فحسب، بل من خلال استخدام ضرب واحدٍ من البروز لإلغاء نوع آخر أيضاً؛ مثلما أنّ صورة من صور الشهرة تُعقب بصورة أخرى وأخرى أيضاً، وكلٌّ منها يضؤل في القيمة؛ وحيث إنه يوجد عدد كبير جدّاً من مديري شؤون العالم بحيث تكون حكومة المديرين ضرورية لمتابعة خطواتهم، فإنّ القيمة تتضاءل حتى تصل إلى الانعدام. وهذه مناورة للإلماع إلى الصور المعاصرة للاحترام، في حين أنّها في الوقت نفسه إنكار للمواقف التي تتبنّى عادةً (أو يُتظاهر بها) بشأنها، والمناورات التي تهدف إلى الغاية نفسها، موجودة في تفصيل الأسلوب. وإذا ما تفحّصنا العبارات التي تتألّف منها الدعوة إلى الجنازة على نحو مفصّل، وجدنا عدداً من الانحرافات المؤثّرة عن الاستخدام العادي لكتّاب أعمدة النّعْي والمفردات في الكتب المرجعية. . وتعبير «رؤساء العديد من اللجان» خاصة، مثالٌ ساطع للتأثير الكبير الذي يحدثه استخدام صور الجمع في أوصافٍ، يُحتفظ بها عادة لإعطاء وسامٍ لشخص فذّ. ويبدو قوله (قادة Captains) متأرجحاً بين اللغة المعاصرة (قارن عبارة «قادة الصناعة «captains of industry») والشبيهة بلغة الكتاب المقدّس (قارن في «Recessional» لكبلنغ Kipling، «القادة والملوك ينصرفون «The Captains and the Kings depart»)[1] وعلى نحو مماثل، في عبارة «رجال الدولة والحكام «the statesmen and the rulers»، تبدو كلمة «الحكّام rulers» منتمية إلى طور من اللغة أقدم وأقلّ دنيوية، لغة الكتاب المقدس والكتابات الدينية. وقوله «ملوك الصناعة The Industrial Lords»، يقابل من وجهةٍ «ملوك الصحافة Press Lords» واستخدامات مماثلة تعني فيها كلمة «Lords» الأقطاب magnates، ومن وجهة أخرى، يُقابل «الأعيان الزمنيين Lords temporal» و«الأعيان الروحيين Lords spiritual» الذين يشكّلون «مجلس اللوردات في البرلمان the Upper House of Parliament»(مع الإشارة إلى أن الحياة الحديثة أدخلت نوعاً ثالثاً ـ أولئك الذين آل بهم تحكمهم في الصناعة إلى طبقة النبلاء)، وكلمة «Lords» تُعقّد أكثر من ذلك من خلال

(1) شعر رديارد كبلنغ Rudyard Kipling's Verse، طبعة نهائية، (لندن، 1940)، ص 328.

وضعها بجانب «المقاولون التافهون petty contractors»؛ وهـذه الأخيرة، رغم التصنيف المهني القياسي، تضفي على كلمة «Lords» من خلال التقابل، معنى السيادة Lordliness، وتحتفظ لنفسها بمعنى «التفاهة pettiness». ويسمح أسلوب إليوت ههنا في وقت واحد، باستدعاء الطرق المعاصرة لوصف الوضع، وبنقد القيم المرتبطة بمثل طرق الوصف هذه. وابتغاء إيجاد هذا الاستدعاء وهذا التقييم المتزامنين، يتقيّد على نحو دقيق بالاستخدام المعاصر ليثبّت المرجع وينحرف عنه كثيراً ليضعف الأُبَّهة التي يشير إليها ويقترح قيماً أقدم ذات منزلة أسمى. وهكذا، فإنّ الأسلوب، الذي يعتمد عنصرُ التقييم فيه على انحرافات خطيرة عن اللغة المعاصرة التي اتخذها أنموذجاً مزعوماً، مزيجٌ أُحسن تقدير مكوّناته من التطابق مع مقولبات الاستعمال الجاري والانحراف عنها. ووفقاً لاعتبارات كثيرة، فإنّ هذه المعالجة البارعة للأنموذج المعاصر، يمكن مقارنتها على المستوى اللغوي باستخدام إليوت التضمينات الأدبية. وكثيراً ما تعمل هذه التضميناتُ في شعره على إعطاء منظور يمكن أن يُرى فيه المشهدُ المعاصر، وكثيراً ما تدخل القصيدةَ باستدعاء أسلوب العمل الأدبي، وليس بعودة صريحة إلى الصور الأدبية. ولكي تكون جلية، ينبغي أن تتألف هذه التضمينات من عبارات مستقلة على نحوٍ كافٍ حتى تكون ممكنة الإدراك، وفي الوقت نفسه ينبغي أن تُضبط العبارات وفق نسيج قصيدة إليوت لتحمي هذه التضمينات من البروز كالخرائب المحفّرة أو الأطلال. والتضمين المستمد من مِلْتن في هذا المقطع مثالٌ مثير لتقنيته. والمقطع المستمدّ من «آلام شمشون Samson Agonistes»، يذكِّرنا به في «East Coker» المطلعُ «أوه ظلام ظلام ظلام»؛ ويلزم أن يكون التضمين جليّاً، ذلك لأن تقدّم المقطع يعوّل عليه؛ وكذا يتحتم أيضاً أن يكون مكتملاً ضمن المقطع، ولا يسمح بأن يسيطر عليه، وهكذا فإنّ تعبير «هم جميعاً They all» المبهم يُدخَل مباشرةً بعد المقبوس من ملتون، ليركّز الانتباه على ما يأتي في هذا المقطع ليوضح «هم they». وبتعبير «يدخلون الظلام» يحوِّل إليوت الصفة عند ملتون إلى اسم ويمهّد السبيل للنمط المنمّق القوي الذي يجمع بين المادة الملتنية ومادته هو، ويعطي الاندفاع إلى الأمام لسائر المقطع:

a b a
O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interestellar spaces, the vocant into the vacant
a b
The captains [et al.]...
b a
... all go into the dark,
a
And dark...
a
And cold...
b b a
And we all go with them, into the silent funeral,
a a/b
Nobody's funeral, for there is no one to bury.

ضمن هـذا الإطار البـلاغي، في هذه الأثنـاء، يقوم إليـوت بمنـاورة أخـرى مستخـدمـاً تعبـير «بـين النجوم interestellar»، و«الشمس والقمـر Sun and Moon»، و«السجـلّ Almanach» و«الصـامتـة Silent»، منـاورة تعتمـد عـلى التضمين والارتجال معاً. وتعبير «الفراغات الشاغرة بين النجوم» يستند إلى تعبير مِلتُن «الكهف المحـاقي الفـارغ Vacant interlunar cave»، لكن استبـدال «stellar» و«spaces» (بـ «Lunar» و«cave») كلتيهـا، يأتي بـالعبارة إلى زيّهـا الجـديـد في علم الفلك، وفي الـوقت نفسـه، يضيف إلى ظلمـة ملتن الـمطبقـة الرعبَ الذي عبّر عنه (باسكال Pascal) في العبارة المشهورة «Le silence éter-nel de ces espaces infinis m'effraie»، «وصمتُ» بـاسـكـال، وهـو الآن صوت خفيض في المقطع، يكتسب القوة من عبارة ملتن «صامتةٌ كـالقمر silent as the Moon» ومن مقـطع في الجحيم Inferno لـدانتي (1، 60) (تلمـع إليـه عبارة ملتن)، حيث الشمس صامتـة ـ «dove'l Sol tace» ـ وهو هـذا الصوت الخفيض المكـرَّر والمعقّد الـذي ينبثق في ظهور مفـاجىء في العبـارة «في الجنـازة

---

(1) بليـز باسكـال: Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets، إعداد لـويس لافوما، الطبعة الثانية، (باريس1952)، ص 221.

الصامتة into the silent funeral». هذا التشبيك المعقّد للمعاني، يضفي قيمةً دائمة التغيّر ودائمة التعميق على الكلمات: «مظلم dark» و«فارغ vacant» و«بارد cold» و«مفقود lost» و«صامت silent»، ويصبّ الرعب في المقابلة بين تفاهة الرحيل وهذه الصفات للتفاهة التي يرحلون إليها.

وما يجعل هذا التشبيك ممكناً، هو الوجود السابق لسياقات أدبية مستقلّةٍ استقلالاً قويّاً في المعنى والمبنى، بحيث تُبقي تغييرات إليوت على قيد الحياة من دون أن تغدو عصيةً على الإدراك. لكنّ الأدب ليس المَعينَ الأوحد لأشكال اللغة أو أنواعها الممكنة الإدراك. وإنّ بيئة اجتماعية ما، أو مناسبة اجتماعية خاصة، أو نشاطاً اجتماعياً معيناً، يمكن أن تقدم للشاعر لغة جاهزة يمكن تمييزها بيسرٍ حتى من خلال بضعة أجزاء منها ـ كما في قصيدة (هنري ريد Henry Reed) . . دروس القتال I :Lessons of the war. تسمية الأجزاء Naming of Parts، التي تبدأ: .

اليوم لدينا تسمية الأجزاء. البارحة،
أخذنا التنظيف اليومي. وغداً صباحاً،
سنأخذ ماذا نفعل بعد الإطلاق. أما اليوم،
اليوم فلدينا تسمية الأجزاء. الجابونيكا [شجيرة السفرجل الياباني]
تتلألأ كالمرجان في كلّ الحدائق المجاورة،
واليوم لدينا تسمية الأجزاء[1].

إنّ تعديلاً لفظيّاً طفيفاً هنا يُحدث تغييراً حاسماً: فقوله «اليوم لدينا تسمية الأجزاء. . . ماذا نفعل بعد الإطلاق ...To-day we have naming of parts what to do after firing» يصدر من فم الإنسان الذي يلقي درس البندقية، لكنه واضحٌ أنّ الإعادة في «أما اليوم، اليوم فلدينا تسمية الأجزاء But to-day To-day we have namings of parts»، ليست له؛ فهذه الكلمات تُحدث انتقالاً من درس البندقية إلى المشاعر والتأملات الخاصة لجمهور القرّاء الأُسارىٰ، ويمكن إدراكها بوصفها انتقالاً، لأن خبرة القارىء بطرائق مختلفة للتحدّث،

(1) هنري ريد: **خريطة لفيرونا** A Map of Verona، (لندن1946)، ص 53.

تمكّنه من أن يميّز أسلوباً أو استخداماً دونما تـوقّف للتفكير، وقلّما يحلّل التغـيّر في الأسلوب.

إنّ عدداً من المشكلات التي نصادفها عنـدما نحـاول أن نفكّر ونكتب نقـديّاً حـول الأسلوب، تغدو أسهـل تناولاً إن نحن أخـذنا بعـادة أن نحسب حسابـاً للتأثير السريع وغير المحلوظ، الذي تحدثه في استجابات القارىء خبرتُه الخاصة باللغة التي يقرأ فيها ـ هذه الخبرة التي تمكّنه من تبينّ التمييزات التي لا يصوغهـا بمصـطلحات تحليليـة. وفي الأمثلة التي قدّمنـا من إليوت وريـد، تبدو تمييـزات الاستخـدام جلية جـدّاً، والقـارىء الـذي يتـذوق القصيـدة في أيـة حـال من الأحـوال، سيكون مـدركاً أنها تمـزج استخدامـات تنحّى جانبـاً عادةً في الحيـاة العادية. لكنه في كثير من القصائد، يستمرّ مزج الاستخـدامات عـلى نحو أقـلّ تباهياً وقد تعرض القصيدة مظهراً صقيلاً تماماً. وإذا ما تأملنا، مثلاً، بيتـين من قصيـدة (أودن Auden) «رسـالـة إلى اللورد بـايـرون Letter to lord Byron» (II, 19, 6 - 7):

> وكثيراً ما يحدث أنّ قاطع طريق، لم يولد على كثير من نبل المحتد
> يقتل الحيوانات الضارة Vermin كل شتاء بالقورن Quorn[1].

في مقدورنا أن نرى حالاً أنّ هذه لغة مقوّاةٌ مثيرةٌ، لكنـه من غير السّهـل أن نحدّد طريقة تقويتها أو مصدر إثارتها. وبصرف النظر عن حقيقة كـونها موزونـة مقفّاة، سيبدو أنّ هذه اللغة مدينةٌ إلى حدّ ما لأدوات شعرية جلية تمامـاً. وههنا سؤال حـاسم عن الأسلوب بـوصفـه صيغـةً لإحـداث التـأثـير: من أين تتـأتّى الإثارة؟ ـ ما ذلك الذي يجعل سلسلةَ كلماتٍ أخّـاذةً، في حالات لا يؤدّي فيهـا الإيقـاع ونمطُ الكـلام كبـيرَ عمـل (هـذا إن أدّيـا أيّ عمــل)، وحيث الكلمات المستقلّة التي يُنظر إليها فرادى لا تستمدّ أهميتهـا من انحرافهـا عن معجم الحياة العادية؟ للإجابـة عن سؤال كهذا، عـلى المرء أولاً أن يفعـل شيئاً لتسليط ضـوء البحث النقدي على عمليـة تمييز اللغـة وتفسيرهـا، التي يقوم بهـا القارىء وهـو يقـرأ. لو سُئلتْ أسئلة سـاذجة (مثـل «هـل تشـير كلمـة «Vermin» في هـذين

(1) و. هـ. أودن و لويس مكـنيس: «رسـائـل مـن آيسـلنـدا **Letters from Iceland**»، (لندن1937)، ص 53.

البيتين إلى الفئران؟» ـ أو «هل يراد من البيتين أن يعبّرا عمّا ترغب فيه الثعالب عندما تُصطاد؟»)، فإنّ القارىء سيُدرك سذاجة هذين السؤالين لأنه قد فسّر قبلُ كلماتِ القصيدة وفقاً لعلاقة إحداها بالأخرى ووفقاً للميدان اللغوي الذي تأتي منه.

إنّ ما نسمّيه «اللغة الإنجليزية»، ليس هو، حقيقةً، بنيةً مفردةً، فهي تركّب من عدد كبير من البنى المختلفة. والحِرَفُ المختلفة لها معاجم واستخدامات مختلفة، وفروع المعرفة المختلفة توجد أنظمةً مختلفةً للتوصيل، وإنّ طبقة اجتماعية ما، ستختلف عن طبقة أخرى في العادات الكلامية، وحتى حِرَف فراغنا يمكن أن تستلزم تعلّمَ لغةٍ خاصة بها. وفضلاً عن ذلك، فإنّ الكائنات البشرية الفردية التي اعتدات أن تخوض في الميادين المختلفة للكلام التي تدخلها في العمل، وفي البيت، ومع الأصدقاء، وفي الكنيسة، وفي السوق، وفي عيادة الطبيب وهلمّ جرّا، هذه الكائنات في مقدورها أيضاً أن تدخل من دون جهد واعٍ، كاملَ نطاق التقاليد الكتابية المختلفة (في الكتب، والصحف، والكلمات المتقاطعة، وجداول المواعيد، والرسائل، وبطاقات الدعوة، والإعلانات)، التي تستخدم اللغة الإنجليزية بطرائق متباينة تماماً. حتى أثناء القراءة في صحيفة، نجدنا نقوم ببعض التكيُّفات: لا نقرأ الإعلانات على النحو نفسه الذي نقرأ فيه المقالة الرئيسة، أو نقرأ المقالة الرئيسة على النحو نفسه الذي نقرأ فيه صحيفة الرياضة. وفضلاً عن ذلك، فإن كلًّا منّا، أيّاً كانت الميادين اللغوية التي نعرفها جيداً، يستخدم المعجم الذي يعكس الأبنية المعقدة التي نتفكر فيها في أنفسنا وفي محيطنا. ولكوننا بشراً، فإننا معقّدون، إذ نصنع استنتاجات وآلات، وحبّاً؛ ولدينا صفة مميّزة، ومثل عليا، ونقائص، ومتاعب، وكلّ جانب من جوانب التجربة له معجمه الخاصّ به، وباستخدامه نستطيع أن نربط تجربتنا بالبنى العقلية المفيدة للتفكير فيها والتحدث عنها. والمعاجم والاستخدامات يمكن أن تتشابك (والتشابك يمكن أيضاً أن يستغله الشاعر)، لكنّ المدى الذي يميَّز فيه الاستخدام، يقدّم إلى الشاعر فرصة كبيرة لتخيّر الكلمات والعبارات التي تجلب إلى قصيدته سياقاً اجتماعيّاً وثقافيّاً خاصّاً، سيتفاعل مع كلمات وتراكيب أخر في القصيدة.

هذا التفاعل يمكن أن يكون قوياً جدّاً وحاسماً، ذلك أنّ العبارة، وهي تعمل في القصيدة، تظفر بقوة تبدو عصية على التفسير بلغةِ ما تشير إليه العبارة ظاهريّاً. وإن عبارة «كلّ شتاء every winter، في البيتين اللذين اقتبسناهما توّاً من أودن، تفيد في إبانة هذا. فـ «كلّ شتاء»، حين يُنظر إليها في معزل، ستبدو عبارة عادية تماماً، تشير إلى وقت في السنة وإلى التكرار الذي يحدث فيه شيء أو آخر، رغم أنها لو كانت حقيقة في معزل لما كان ثمة أي شيء يحدث فيها؛ وإذا ما قُدّر للإنسان أن يفعل في الحياة الواقعية ما يحاول لسوء الحظ أن يفعله في تفكيك أسلوب الشاعر إلى أجزائه ـ أعني، أن يلفظ العبارات بقوة وعجلة في فراغ ويطالب بأن يسمع أي ضرب من الضجة تُحدث ـ فإنّ الأسئلة يمكن أن تُثار حول سلامة عقله. لكن ما تفعله العبارةُ في سياقها حقيقةً، سيظهرُ إن نحن أزلنا الكلمات من الجملة ووضعنا في مكانها بعض الكلمات الأخرى التي ستملأ الفراغ العروضي من دون إحداث هراء (على سبيل المثال، «إن كان محظوظاً If he's lucky»)، ذلك أنه سيظهر الآن أن «يقتل kills» و«الحيوانات الضارة vermin»، قد فقدتا شيئاً من مضائهما، وأنّ «Quorn» قد فقدت بعضاً من صلابتها. وتكمن خاصية «كلّ شتاء every winter» في علاقتها بتلك الكلمات الأخرى. ولعلّ طبيعة العلاقة تظهر على نحو أكثر يسراً إن نحن تفحصنا بيتاً مشابهاً من «دون جوان Don Juan» لبايرون (4, 97, III):

ملحمة من بوب ساذي كلّ ربيع ـ.

حيث إنّ قوة «كلّ ربيع every Spring»، ليست الإعلام الذي تنقله عن الوقت من السنة، بل الإعلام الذي تنقله عن خاصية ملاحم ساذي Southey (هذه التي تنقلها أيضاً تسميةُ ساذي «بوب Bob»). ويوحي بيت بايرون بأنّ المسافة بعيدة من هومر الأعمى وفيرجيل الجبار إلى بوب ساذي، وهو يوحي بهذا بعَرْض «كلّ ربيع every Spring» أمامَ سياق لم توجده القصيدة، بل اجتُلب إليها حقّاً ـ سياق يكون مألوفاً فيه التفكير بالشعراء العظماء الذين يسعون إلى أسمى شكل أدبيّ بوصفه قمة حياتهم وعملهم. يركز تعبير «كلّ ربيع»، من بين كلّ ما نعرفه عن الملحمة، على عظمة السعي إلى كتابة ملحمة، ويوحي بأنّ الملاحم التي تأتي «كلّ ربيع» ليست ملاحمَ البتّة، إلاّ وفق استخدام

ساذي للمصطلح. والأمر على غرار ذلك في تعبير (أودن Auden) «كلّ شتاء every winter»: إذ إنّ قوّة العبارة عندما تُستخدم إلى جانب «يقتل kills» و«with the Quorn»، تكمن في الإيحاء بأنّ القتل، والتحدّثَ عنه على هذا النحو، يُفعَل لأسباب اجتماعية.

والبيت نفسُه يوضح مظهراً آخر، مسألة السياق الاجتماعي ومميّزات اللغة الشعرية. وعبارة «يقتل الحيوانات الضارة kills vermin»، ليست استخداماً عاديّاً. وفي اللغة غير الشعرية، فإنّ الحيوانات الضارة vermin، تُقمع kept down، تُوضع تحت الرقابة kept under control، يُزال أي أثر لها cleared out، تُباد destroyed، تُعالج dealtwith، يُتخلّص منها got rid of؛ ولا أحد خارج عالم القصيدة، ممن يشتركون في هذا النشاط، يرجَّح أن يجيب أحداً سأله ماذا كان يفعل، بقوله: «أقتل الحيوانات الضارة I'm killing vermin». وإذا ما سئل: «لِمَ تقتل الحيوانات على هذا النحو؟»، فربما يجيب: «إنها حيوانات ضارة». وأسلوب أودن هنا يجمع بين استخدام كلمة («يقتل kills») التي تصف الواقعة، واستخدام كلمة («الحيوانات الضارة vermin») التي تنسجم مع الدفاع عن الواقعة، ثم يسخر من الدفاع من خلال الإيحاء بأنّ الغرض الحقيقي للاصطياد، ليس إبادة الحيوانات الضارّة، بل المشاركة في نشاط ذي تقييم اجتماعي عالٍ. مثلُ هذا الانحراف عن لغة الحياة العادية، لا يجتذبنا بوصفه غريباً أو متكلّفاً حين نلقاه في قصيدة. وعلى نحو مماثل، لا يصدّنا في قراءة القصيدة تعبيرٌ واضح عن أوضاع لا يعبَّر عنها عادة بوضوح في الحياة العادية. إنّ ناظم القصيدة ربما يقول، كما في «خاتمة للأهاجي Epilogue to the satires» (2, 208 - 209)، «نعم، أنا فخورٌ؛ عليّ أن أكون فخوراً بأن أرى رجالاً لا يخشون اللّه، يخشونني»، في حين أنّ مثل هذه الملاحظة لو أُبديت في الحياة الواقعية، فلن يكون من المرجَّح أن تُستقبلَ بشيء خلا الارتباك الاجتماعي. لكنّ «الضرورة الشعرية» لعمل أشياء كهذه، ليست ذلك الشيء الخارق الذي يقسّم اللغة على عالمين متعارضين: اللغة الشعرية وغير الشعرية. الشعر واحدُ من عددٍ من أنماط التعبير المطوّرة، كلّ منها له تاريخه وتقاليده، وطبيعة التقاليد الحالية تعتمد على التاريخ الماضي للكيفية التي أسّس فيها هذا

النمط من التعبير نفسه، وعلى الضغط المتواصل الذي مارسته عليه الأشكال المعاصرة من النشاطات والحاجات البشرية التي تطوَّر ليواجهها. ونحن نقدّم إلى الشعر التوقّعات التي أوجدها هو نفسه، وقابليات فهمه التي طوّرناها في لقاءاتنا السابقة إياه. فالقارىء العادي الذي يتصفح ديوان شعر، يتوقع أنّ اللغة المستخدمة في الديوان ستكون «مختلفةً»، لأنّ في خبرته أنّ اللغة المستخدمة في الأشعار، هي كذلك عادةً. لكنه رغم أنّنا يجب أن نسلّم لكلّ شكل لغوي متطور بحقّ الوجود، من دون أن نسمه بأنه أكثر غرابةً من أي شكل آخر، علينا أن نسلّم أيضاً بأنّ الشعر يحظى بأقصى حدّ من الخصوصية التي تجعله قادراً على الإغارة على الأشكال الأخرى للغة عندما يشاء، آخذاً منها القدر الذي يختاره وفاعلاً ما يريده في الأجزاء. وأحد أسباب هذا بسيط وواضح تماماً، رغم أنّ عقابيل مثل هذه الحرّية يمكن أن تكون مدهشة دونما حدود. والقصيدة، على قدر ما هي تخيُّلٌ عبّر عنه «ناظم» شعريّ، غير مربوطة بأيّ سياق خلا السياق الذي يفصّله الشاعر نفسه في القصيدة. وإنّ الكائن البشريّ الحقيقي في الحياة الواقعية، لا يستطيع الإنفلات من نظام كاملٍ من السياقات: طبيعة شخصيته (أو الشخصية التي يأمل أن يظهر بها)، التي تقتضي منه ضروباً محدّدة من السلوك اللغوي؛ طبيعة الناس الذين يتوجّه إليهم (أو يظن في قرارة نفسه أنه يتوجه إليهم)؛ طبيعة الموضوع الذي يعالجه؛ و، غالباً أيضاً، طبيعة المناسبة التي يعالجه فيها. مثال ذلك، أنه غير مأذون لي، في هذه اللحظة الراهنة من الكتابة، أن أتنصّل من علاقتي بقارئي بكتابة بقية هذا الكتاب باللغة الفرنسية، أو الألمانية أو اللاتينية، أو، حقيقةً، أي جزء من الكتاب في أيّ من هذه اللغات (إلاّ في الاقتباس أو في الأحرف المائلة italics للإشارة إلى الاستفادة من مصدر آخر). لكنّ تغيير اللغات في بعض أجزاء من القصيدة، مسموحٌ به لـ سكلتون Skelton، ولانغلاند Langland، وباوند Pound، وإليوت Eliot. وطبيعي أنّ الشاعر يمكن أن يفكّر في الشعر ببعض النظرات التي تجعله يتخذ، مثلاً، شخصية المردّد في قاعة استقبال السيدة ثرال Thrale ويوجّه كلامه إلى نظّارة يُفترض أن يكونوا من النوع نفسه. أو، من أجل المناسبة الحاضرة لقصيدة من القصائد، أو قصيدة من جنس خاصّ، يمكنه أن

يتخذ شخصية خاصّة، ويتخيّل نظّارة خاصين، أو يبتدع بعناية إيهاماً بمشهدٍ ما من مشاهد الحياة الواقعية. أو يمكنه أن يتخذ شخصيةً تهكمية تنتقد القيم، أو شخصية متقلّبة ذات تغيّرات مفاجئة في المزاج واللغة. وما تزال الحقيقة الأساسية أنه على قدر ما يكون نوعٌ خاصّ من الشخصية ضروريّاً للقصيدة، يتحتّم على أسلوب الشاعر أن يوجده. وفضلاً عن ذلك، فإنّ الشيء أو الموقع أو التجربة التي يرمي إلى أن يضعها على الورق، تتمتع بسيولة مشابهة حتى تثبّتها كلماتُه ـ وهي سيولةٌ لا تحصل في العالم المادّي. وفي القصيدة، قد تكون الأشياء مرتبطة لفظيّاً بتلك العوالم العقلية التي يحدث أن يكون الشاعر قد انفعل بها توّاً، لأنّ الأشياء في القصيدة لا تُمثَّل إلاّ لفظيّاً؛ وليس لها التحامات بالواقع إلاّ من خلال الكلمات التي يأذن لها الشاعر بدخول القصيدة. فالورود قد «توجد» من دون أشواك، والتكشيرات من دون هررة كشاير Cheshire، والوادي يمكن أن يسيل في تشيبسايد Cheapside، وليس ثمة ما يمنع الشاعر من أن يسأل، كما يفعل (بليك Blake) في «القدس Jerusalem» (33-26,12,I):

أتلك هي
القنّةُ الضاربة في القدم لروابي صهيون اللطيف، قرب
بادنجتون Paddington الحزينة التي تبكي دائماً؟ ـ أتلك هي الجمجمة
والجلجوثة [مكان صلب المسيح]
تغدو بناءً يدعو للشفقة والعطف؟ عجباً!
الحجارة شيء يدعو للأسف، والآجرّ، العواطف المتقنة الإعداد
المطلية بالحبّ والحنان، والقرميد المنقوش بالذهب،
تعب الأيدي الرحيمة: الروافد والعوارض هي الغفران:
المِلاط و«الإسمنت» في هذا الجهد، دموع الإخلاص...[1].

لكنّه ابتغاءَ تأكيد أنّ الأشياء تُتأمَّل تحت تلك المظاهر التي يريد الشاعر أن تُتأمَّل، على الشاعر أن يستخدم في قصائده المصطلحات الفنية التي تستدعي للعمل تلك البنى أو التصنيفات العقلية الخاصة (علمي، تاريخي، أخلاقي،

(1) «الكتابات الكاملة لوليم بليك The Complete Writings of William Blake»، إعداد جفري كينز Geoffrey Keynes، (لندن1957)، ص 632.

ديني، نفسي، إلـخ.)، التي يبدو لـه فيها تـأمّلُ الشيء أو تحسّسُه أمـراً مثيـراً. ويكون الشاعر متحرّراً من السياق وملزماً بإيجاده في وقت واحد: وإذ هو متحرّر من أيّ سياق واقعي مقيّد، يكون ملزماً بـأن يقدّم لفـظيّاً السيـاق الذي يعـطي للأشياء صفات، وتناسباً، وإطاراً، ودلالة، لأنه إن لم يفعل ذلك، فإنّ الأشياء التي يسمّيها نفسَها ربما تكون تقريباً غير مفهومة، كما في فقرة تاليـة من «القدس Jerusalem» (I, 16, 1 - 5) حيث يؤكّد بليك:

Hampslead, Highgate, Finchley, Hendon, Muswell hill rage loud
Before Bromion's iron Tongs and glowing Poker reddening fierce;
Hertfordshire glows with fierce Vegetation; in the Forests
The Oak frowns terrible, the Beech and Ash and Elm enroot
Among the Spiritual fires(1).

إنّ الوضوح والتـأكيد اللّذين يستـطيع الشـاعر بهـما أن يوجّهنـا نحو تقييمـه الخاص للشيء، كثيراً مـا يكونـان نتيجة لاستخـدامه الأسلوب الـذي، في غمار تحديد الشيء، يختار قبليّاً زاويـة النظر التي يمكن أن يُـرى منها. والحقّ أنّ هـذه إحدى المهمّات العظيمة للاستعارة والتشبيه - تقريـر وجهة نـظر القارىء، بـربط الشيء ربطاً وثيقاً بمجالٍ من مجالات الخبرة، قادرٍ على إضفاء قيمـة على الشيء، أو معـارضة السمـة المميزة لمشـاعر الشـاعر إزاءه؛ والحقّ أنـه من الممكن كتابـةُ القصائد التي تمجّد، أخيراً، شيئـاً لا نعلم عنه أيَّ شيء، بحيث إنـه هو نفسـه يفسّر لنا القيمة العالية التي خلعها عليه الشاعرُ. وللتدليل على حريّة الشاعـر في أن ينسب إلى شيء من الأشياء خاصياتٍ تتفق في الحياة الواقعية مع شيء مختلف تماماً، يمكن أن يورد المرء قصيـدة «بيتر كـوِنس في لوحـة مفاتيـح البيان Peter Quince at the Clavier»(2)، لـ(ولّس ستيفنـز Wallace Stevens). والقصيـدة

---

(1) كينز Keynes: ص 636. وقد بدا لنا أن ترجمة هذا النصّ تذهب بالغرض المنشود في إثباته هنا؛ ومن ثم آثرنا إغفال ترجمته. [المترجمان].

(2) القصـائد المجمـوعة لـولّس ستيفنز The Collected Poems of Wallace Stevens، (لندن، 1955)، الصفحات 89 - 92.

تـأمّل في مـوضوع Susanna and the Elders ـ وهـو موضـوع يمكن أن يـظهـر للإنسان العادي غيرَ ذي صلة بالموسيقا. تبدأ القصيدة:

تماماً مثلما أنّ أصابعي بهذه المفاتيح
تصنع موسيقا، فإنّ الأصوات نفسها
تصنع موسيقا بروحي، أيضاً.

الموسيقا شعور، ومن ثم، ليست صوتاً؛
وهكذا فإنّ ما أشعر به،
هنا في هذه الحجرة، حيث أتشوّق إليك،

وأتذكّر ثوبَك الحريري المظلَّل بالزرقة،
هو موسيقا. كاللحن
الذي أيقظتْه السوسنةُ في البَلَسانات.

وتنتهي:

لِمستْ موسيقا السوسنة الخيوط الفاجرة
لتلك البلسانات البيض، ولكنها، وهي تفلتُ منها،
لم تترك إلاّ الخدش الساخر للموت.
وهي الآن، في خلودها، تعزف
على الفيول [الكمان] الصافي لذاكرتها،
وتُعدّ سرّاً مقدّساً متصلاً من الثناء.

القصيدة على الجملة تعتمـد على فكـرةٍ ومصطلح فنّي مـوسيقيّيْن، اختـارهما الشـاعر بتفـاخـر ليضمّهـا إلى تـأمّله Susanna. ومـا هـو جـليّ تمـامـاً في هـذه القصيدة، إنما هو أثرٌ لـلاختيار الحـرّ من جانب الشـاعر ـ ارتجـالٌ عقليّ تجـريبيّ كارتجال أصابعه في عملها بمفاتيح البيانو ـ وهو يستمـرّ نسبيّاً في كـلّ القصائـد، رغم أنه أقلّ وضوحاً عادةً. والشعر الفعّال، ينظّم أسلوبـه على نحـو تقدِّم فيـه الكلماتُ المتخيَّرة وجهة النظر التي يمكن منهـا أن يُرى مـوضوع القصيـدة، وهو يقوم بذلـك على نحـوٍ يجعلُ فيـه العلاقـة بين المـوضوع ووجهـة النظر، عـلاقة مؤثّرة. فالشاعر، مثلاً، يمكن أن يعالج بتأنٍّ شيئاً ما، بأسلوبٍ يوحي بقيمٍ غير

تلك التي يُعتقد عادةً أنها مناسبة للشيء، مثلما هي الحال عندما يعمد بوب في «The Dunciad» (6 ,302-301) ـ مستخدماً تقاليد القرن الثامن عشر في شعر المشاهد الطبيعية وتصويرها الزيتي، وزاعماً الاعتقاد بأنّ كلّ ما يهمّ بشأن المشهد هو قيمته التصويرية الصرفة، خاصّة تناغم نغماته اللونية ـ إلى إخضاع المظهر العام لرؤساء دير الرهبان للصبغة السائدة في المشهد الطبيعي:

إلى رهبانٍ سعداء، متلفعين بأغصان الكرمة،
حيث يهجع رؤساء الدير، أرجوانيين كخمرتهم

ويعزّز هذه الملاحظة البارعة أنّها تؤدّى في أسلوب شعر المشهد الطبيعي. وفي ذلك الأسلوب «تهجع» الغيومُ والأنهار و«تنام»؛ وعلى نحوٍ مساوقٍ لهذا، في بيتي بوب، ينام رؤساء الدير الأرجوانيون أيضاً ولكن من خلال الحروف، وليس من خلال الصور. وأيّاً كانت درجةُ عدم لياقة هذا من وجهة النظر الدينية، فإنّه في التقليد التصويري، يكون نصيب رؤساء الدير في جملة العمل كاملاً ـ أو هكذا يقول أسلوب بوب (داعياً إيّانا إلى الاعتراض).

ومحتّمٌ في طبيعة اللغة نفسها أنّ اختيار الكلمات يتضمّن اختيار الموقف، اختيار نوع محدّد من التركيب العقلي الذي يُرى فيه الشيء، أو يمثَّل به، أو يفسّر بالعودة إليه. وطبيعة اللغة على أنّه لا يمكن أن يكون ثمة شيء اسمُه نقلُ حياديّ لشيءٍ بوساطة الكلمات. وحتى حين تُستخدم اللغة في وصف «البوليس» لإنسان مطلوب، تظلّ مستخدمة من وجهة نظر مختارة من قبل في هذه الحال، من وجهة النظر التي هي على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية في جعل تحديد الهوية أمراً ممكناً. ولهذا يتحتم أن نكون حذرينً في وصف أي أسلوب بأنه «واقعيّ» أو «دقيق». «دقيق»، لأي غرض؟ «واقعيّ»، وفقاً لأية رؤية للواقع؟ ويجد المرء نفسه مدعوّاً أحياناً إلى انتقاد أحد الأساليب على أساس أنّ الأشياء «ليست حقيقةً»، كما يقول الشاعر عنها ـ ليست حقيقةً قبائلَ مزدانةً بالريش، بل هي حقيقةً طيور. لكنّه في الوقت الذي قد يكون فيه أحدُ التعبيرين أقلّ استعمالاً من الآخر، فإنّ الطيور تكون حقيقةً قبائل مزدانة بالريش مثلما هي طيور أو ما يشبه أن يكون مائة من العصافير أو ثمانية وتسعين مثالاً من الدواجن. وما يهمّ أكثر بشأن طريقة الإشارة إلى شيء، إنما هو المضامين التي تنطوي عليها إشارة

المرء إليه بهذه الطريقة دون سواها من الطرق؛ ذلك أنّ الطريقة الخاصة المختارة تتضمن نوعاً من المتكلّمين له نوعٌ من الأغراض أو وجهات النظر يربط العصافير/ الطيور/ القبائل المزدانة بالريش بنظامٍ ما لتأمّلِ مثل هذه الأشياء. ومن المرجّح كثيراً، أن يكون نقدُ الأسلوب موضّحاً إن هو ركّز على العلاقة بين الشيء ووجهة النظر، وعزّز الحساسية إزاء الطريقة التي تُستخدم فيها الكلمات في إحداث (أو تحديد) أوضاع، غير تلك التي تسمح لنا فيها لغةُ الحياة اليومية بخمولٍ أن نستريح. صحيحٌ أنّ الكلمة المفردة، وهي تعكس أصداء المرادفات الدقيقة التي حلّت محلّها، يمكن أن تتضمّن وضعاً جسمانيّاً ـ مثل «جواد مطهّم steed» أو «فرس هرم nag» أو «حصان horse» أو «مرجَّح(*) favorite» أو «مطية mount» (أيٌّ منها يُختار) يتضمن وضعاً جسمانيّاً مختلفاً عما سيتضمنه اختيار أحد التعابير الأخرى الموجودة ـ وفي هذا الاعتبار، تكون الكلمة مهمةً. لكنها تهمّ في سياقها، مما يعني أنّ نقد الأسلوب أخيراً يحيل نفسَه إلى دراسةٍ لتفاعل بعض الكلمات في سياق محدّد، ذلك أنّ الكلمات المفردة تجلب إلى القصيدة إمكانيةً للقوّة تتأتّى من استخدام هذه الكلمات خارج القصيدة، لكنّ هذه القوة ليست قابلة للعمل حتى تنضمّ أو تصطدم بإمكانيات أُخَر تأتي بها إلى القصيدة كلماتٌ أخرى تستخدمها القصيدة أيضاً.

وسيتّضح مما قيل، وممّا تُرِك من دون أية محاولة في هذا الفصل حتى الآن، أننا لم نفعل أكثر من نبشٍ بسيط في سطح قضية الأسلوب الكبيرة. وهي كبيرة لأنها تهتم من ناحيةٍ بالحالة الكاملة للغة التي منها يستمد الشاعرُ الكلمات التي تشكل قصيدته، في حين أنّها من الناحية الأخرى ـ في القصيدة نفسها ـ يمكن في أية حالةٍ مقدَّمة أن تستلزمَ دراسة كيفيّة استخدام الشاعر الوسائلَ المتاحة في الشعر، ولكن ليس في النثر واللغة غير الأدبية على الجملة، لتعديل (أو إحياء) مغزى الكلمات التي يختارها من مجمل نطاق اللغة. وكذا، فإنّ القصيدة سياقٌ متصاعد: في الوقت الذي يبلغ فيه الشاعرُ البيت الأخير ربما تتضمّن قراراتُه، بشأن ما يستعمل وما لا يستعمل من الكلمات، اعتباراتٍ مختلفة عن تلك التي تحكمت في اختياراته في البيت الأول، لأنّه في الوقت الذي يُوصل فيه إلى البيت

(*) المرجّح: فرسٌ تجمع الآراء على أنه سيفوز في السّبْق [المترجمان].

الأخير، تكون القصيدة نفسها قد شكّلت سياقاً ضخماً من التميّز والتعقيد. وسيبينُ مقطعٌ من «دون جوان Don Juan»، المدى الذي سيستجيب فيه سياقُ تميّز من قبلُ تميّزاً عالياً إلى أبسط الكلمات مظهراً، مثلما أنّ لمسةً لجهاز القيادة ستغيّر الصوت والسرعة في آلة فعّالة.

وتنتهي «الترنيمة» في النشيد الثالث من «دون جوان Don Juan»، التي يمجّد فيها الشاعر ابن هيدي Haidée جزر اليونان، بقوله:

ألقِني فوقَ سفح سَنْيوم الرخاميّ،
حيث لا شيء، غيري وغيرَ الأمواج،
يمكن أن يسمع اندفاع همهماتنا المتبادلة؛
هناك، كالإوزّة، دعني أغنّ وأمت:
أرض العبيد لن تكون لي -
فحطّم هناك كأس الخمرة الساموسية(*)!.

ثم يتابع بايرون بعدئذٍ، في المقطع 87،

هكذا قد غنّى، أو من عادته، أو يمكن، أو ينبغي أن يكون قد غنّى،
اليونانيّ الحديث، في شعر مقبول؛
وإن لم يكن مثلَ أورفيوس تماماً، حين كان اليونانُ شابّاً،
فإنّه حتى في هذه الأيام يمكن أن يكون قد فعل الأسوأ.

قوله «هكذا قد غنّى Thus sung» هو «dixit» الملحمة، الذي يشير إلى ختام كلام بطولي ويعدّ للانتقال من «Oratio recta» إلى الشعر القصصي أو الوصفي. وإلى «هكذا قد غنّى Thus sung» يضيف بايرون «أو من عادته Or would» أو يمكن or could، أو «ينبغي أن يكون قد غنّى Or should have sung». والغرض من هذه الإضافة هو تقليل، على نحوٍ غير مفاجىءٍ جداً، للنيل فيما قد تقدّم قبلُ؛ فهذه السلسلة من الكلمات، وهي تضع تشديداً مضحكاً على مساعِدات الفعل، تجذب الانتباه إلى حقيقة أنّ بايرون الساخر

(*) نسبة إلى جزيرة ساموس Samos، وهي جزيرة في بحر إيجة، كانت إحدى العواصم التجارية في اليونان القديمة [المترجمان].

يعـود القهقرى في القصيـدة، بايـرون الـذي يُلقي نـظرةً بـاردة عـلى ربّـة الفن Muse، والذي يصوّر لنفسه أنّه يحسّ بصعـوبة بـالغة في نـظم الشعر في وضـع حديث، فلطالما خاض مع نفسه في مناقشات حول كفاية (أو عدم كفاية) ما قـد نظمه توّاً، أو ما يمكن أن ينظمه أو ما يعتقد آخرون أنه يجب أن ينظمه. وهـذا الشـطرُ من شخصية بـايرون يُـدخِل القصيـدة ثانيـةً في تمتمـة stutter وليس في ضجّة داوية، في تحطيم مدروس لمقوّمات اللغـة، عندمـا تتحوّل القصيـدة ثانيـةً من النظم الرومانسي إلى الهجائي. طبيعي أن التمتمة ليست مجرّد عنصر لشغـل فراغٍ عروضي في حالة يأس؛ وكونها كـذلك افـتراض صرف؛ وهي تقدّم عـلى نحـو ساخـر بوصفهـا جزءاً ضعيفـاً من الكتابـة. غرضهـا الحقيقي تغييرُ طبقـة الصوت نحو النبرة الهجائية ثانية، ونحو الطريقة البايرونية التي أُحكمت أصولُها من قبلُ، والتي يكون فيها التوضيح المدروس لـلآلية الشعـرية جـزءاً من التقنية الهجائية.

والتأثيراتُ التي مصدرها النّقلاتُ الأخّاذة في الأسلوب، غيرُ محصورةٍ بقصائد البديهة واللمحـات الذكيـة، ذلك أنّ القصـائد الـوجدانيـة والمأسـاوية يمكن أن يكون لها مثل هذه التأثيرات أيضاً. فعندما يكتب كيتس، في المقطع السـابع من «أُوْد(*) إلى عندليب»،

ربما الأغنية نفسها هي التي وجدت طريقاً
في القلب الحزين للرحمة Ruth، عندما، وهي مشتاقةٌ إلى الوطن،
اغرورقت بالدمع وسط الذُّرَةِ الغريبة،

فإنه يعطي المقطعَ تأثيره بأخذه تعبيـراً مستخدمـاً في نزاعـات قوميـة وثقافيـة واستخدامه في شيء في العالم الطبيعي العادم للإدراك، الذي لا يعرف شيئاً عن هـذه. والملك لير في صراعـه العقلي العنيف، يغـزو تعاسـات توم المسكـين إلى الأسباب نفسها التي يعاني منها ويصيح:

أينبغي لذلك الطراز الذي اطّرح الآباءَ

(*) الأوْد Ode: تعني عند الشعراء الرومانسيين كلّ قصيدة غنائية موضوعها التأمّل في معانٍ سامية أو فلسفية أو طبيعية، مع التزامهـا أدواراً وأبياتـاً مختلفة الـطول ومعقّدة النمط الـوزني وترتيب القوافي [المترجمان عن: معجم مصطلحات الأدب، لوهبة].

أن يتحلّى بعد ذلك بأثارةٍ من الرحمة إزاء أجسادهم؟

(75 - 74, 4, 3)

تظهر قسوة لير في «اطّرح الآباء»، حيث يوضع تعبيرٌ مرتبط بموقف عملي ونفعي إزاء الأشياء، مع كلمةٍ تتضمن أعمق الروابط الإنسانية والواجبات الأخلاقية. وحين تقرع هذه العبارات أسماعنا، نشرع نحن أنفسنا بتشكيل العلاقة الرابطة بين كلماتٍ من غير المألوف أن تأتي إحداها بجوار الأخرى. ونتخيل في كلمة «Ruth» حالة من مثل هذه العزلة التامة، ذلك أنه حتى الذّرة تبدو غريبة. ونتخيّل في لِيْر حالة من مثل هذه القسوة، ذلك أنه يُري الآباءَ يعامَلون كالأشياء: يستفاد منهم ثم يُرمَوْن. وحقيقة أنّ القارىء يُعَدّ للمشاركة في تبصُّر الشاعر من خلال إجرائه مثلَ هذه العلاقة بنفسه، جليةٌ تماماً في الأمثلة التي يكون فيها الجمعُ بين التعابير قد تمّ بعنفٍ شديد، كما في البيت الأخير من «بيزنطة Byzantium» للشاعر ييتس Yeats: «ذلك الدلفين الممزَّق، ذلك البحر الهائج المعذّب». وما يمكّن القارىء من أن يصل إلى العلاقة الصحيحة، إنما هو التوجيه الذي يُنشأ في المقطع أو حتى في مجمل العمل الذي يجيء فيه التعبير اللافت للنظر. وإنّ «الذُّرة الغريبة» لا يمكن أن تقوم بعملها من دون «مشتاقة إلى الوطن، اغرورقت بالدمع»، وكذا لا تفعل عبارة «اطّرح الآباء» فعلَها من دون عبارة «أينبغي لذلك الطراز. . .» ثم، بعد ذلك أيضاً، السّياق الكبير لمجمل العمل؛ ونَعْتا ييتس للبحر يحتاجان إلى القصيدة كلّها[1] بوصفها إعداداً لهما.

وفي قول هذا، نثير مسألةً خارج مجال هذا الفصل: مسألة كيف يتأتّى لنا أن ندرس بنية العمل كلّه. وقبل الشروع بهذا، لا بدّ أولاً من سدّ الخلل الأكثر إلحاحاً في هذا الفصل عن الأسلوب، بالانطلاق الآن نحو دراسة اللغة المجازية.

(1) القصائد المجموعة لوليم بتلر ييتس The Collected Poems of W.B. Yeats، الطبعة الثانية، (لندن 1950)، الصفحات 180 - 281.

3

الاستعارة

تُستخدم كلمةُ «استعارة metaphor»، لتعنِي عادةً شيئاً كالتحدّث عن زيدٍ كأنّه عمرو. ويريد الشاعر من قارئه أن يفكّر في امرأة لكنّه يسمّيها وردة، ويتحدّث عنها كأنّها وردة. هذا التحدّث عن زيد بمصطلحات مناسبةٍ لعمرو أكّده أرسطو في تحديده الاستعارة.

«MetaΦopá بمعنى النقل transference، عملية نقل كلمة من موضع للإسناد إلى موضع آخر تحدَّد في «فن الشعر Poetics»، b 1457, 21: «تتمثّل الاستعارة في استخدامنا لشيءٍ كلمةً تنتمي إلى شيء آخر؛ والنقل إمّا من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو على أساس التماثل»[1].

جَمَعَ أرسطو مع ما ندعوه الآن استعارة، نقولاً أخرى تعطى لها اليوم أسماءُ أخر: النقول التي تدعى الآن المجاز المرسل synecdoche والكناية metonymy. وفي المجاز المرسل، ثمة نقل للاسم من الكلّ إلى الجزء (مثلما يحدث عندما تسمّى السفينة الشيء Ship بالاسم «الكيلة keel»)(*)، أو من

---

(1) و. بدل ستانفورد W. Bedell Stanford: «الاستعارة عند الإغريق: دراسات في النظرية والتطبيق» Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice، (أكسفورد، 1936)، الصفحات 9 - 10.

(*) تعني من بين معانيها: أ ـ سفينة مسطّحة القعر (لنقل الفحم الحجري) ب ـ حِمْل سفينة من الفحم الحجري [المترجمان].

الجـزء إلى الكلّ (عـلى غـرار مـا نجـد في الملك جـون King John لشكسبـير، 109-108,2,4 أنّ الهـطول down pour يسمّى «الـطقس weather» : «أيتهـا السّـماء الممطرة جداً التي لا تنقشع من دون عاصفة: اهطلي طقسك). وفي الكنايـة يسمى الشيء باسم شيءٍ مرافق له أو مرتبط بـه (مثلما نجد في الملك لـير 41, 1, I, King Lear ـ أنّ الشبّان يسمّون «القـوى الشابـة» «younger strengths»؛ ومثلما نجـد في ضجة صـاخبـة من أجـل شيء تـافـه 61, 3, II - Much Ado About Nothing ـ أنّ الموسيقى تسمّى أحشاء الخروف، ومثلما نجد أننا في هذه الأيـام نتحـدّث عن قـراءة مؤلّف مـا، ونحن نعني قـراءة أعـمالـه). و«الاستعـارة Metaphor»، التي تتضمن عنـد أرسـطو هـذه، آلت إلى أن تُقصر عـلى نقـل الأسماء القائم على التماثل analogy[1]. لكنّه من المفيد أن نبدأ بتحديده، لمجـرّد أنه يلحّ على نقل الاسم، وبذلك يوجّه انتباهنـا إلى الجانب اللغـوي للاستعـارة (بوصفه متميّزاً عن العملية العقلية لإدراك التمثيل).

إن نحن سمّينـا امرأة وردة، أو تحـدّثنا عن أيّ شيء كـأنه شيء آخـر، فإننـا نفعل شيئاً مـا على المستـوى اللغوي؛ فـ «نـدعو calling»، و«نسمّي naming» و«نتحدث كأنّ speaking as though» تعابيرُ تشير إلى أفعال لغـوية. ومن المهمّ أن نتذكّر أنّ الاستعارة ظاهرة لغوية. وكذا التشبيه. وفي حال التشبيه، تُستخدم الآلية اللغوية لتحديد تشابهٍ يتألّف من كلماتٍ خاصّـة: «مثل like»، «كـ as»، إلخ. وتكون الآلية اللفظيـة ممكنة التمييـز منطقيّـاً عن إدراك التشابـه أو التماثـل الذي تنقله، وثمة نقطةٌ ما في مـلاحظة الفـرق بين إدراك الصلة التـماثلية (وهـو عمـل فكري)، وصـوغها في كلمات: أقصـد الفرق بـين الفكـرة من حيث هي فكرة، وتجلّيها اللغوي في صورة بلاغية[2]. وكـون هذا فـرقاً حقيقيـاً واضحٌ من

---

(1) يستخدم ا. ا. ريتشاردز، في «فلسفـة البلاغـة The Philosophy of Rhetoric»، المصطلح عـلى نحو أكـثر تحرّراً، «بحيث يشمـل كلّ الحـالات التي تعطينـا فيها الكلمـة، حسب تعبـير جونسون، «فكرتين عن حالةٍ واحدة»، حيث نركّب استخدامات مختلفـة للكلمة في استخـدام واحـد، ونتكلّم على شيء كـأنّـه شيء آخـر. . . وليشمـل أيضـاً، بـوصفـه استعـاريّـاً، تلك العمليات التي ندرك فيها أو نفكّر أو نشعر بشأن شيء بلغة شيء آخر ـ» (ص 116).

(2) لنقل بدقة إنّ كلمة «analogy» عندما تستخـدم في علاقـة تدلّ عـلى علاقـة من النوع: ألف بالنسبة إلى باء مثل جيم بالنسبة إلى دال. وعنـدما تستخـدم في صورة للكلمات يجب أن تشـير =

حقيقة أنّ المماثلة يمكن أن تُصاغ في كلمات على أنحاء مختلفة. فإذا ما ذكّر البحرُ الشاعرَ الذي يتأمّله بقيثارة، فإنّ هذا الشاعر يستطيع أن يذكّر قارئه بالقيثارة بالقول: «البحر كالقيثارة»، أو بالتعجّب، «أوه بحرٌ كالقيثارة!» أو بالتحدث عن «نغمات متآلفة تعزف على أوتار البحر» وهلمّ جرّا. وإنّ عدداً كبيراً من الوسائل اللغوية متاحٌ للتعبير عن إدراك أنّ شيئين يمكن أن يشبَّه أحدهما بالآخر، مثلما يتبيّن عندما نتفكّر في هذه الأمثلة: أحد العناوين عند هوبكنز «العذراءُ السعيدة مشبَّهةً بالهواء الذي نستنشق The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe»؛ والبيت الأول من سونتّو شكسبير الثامنة عشرة، «هل لي أن أشبّهك بنهارٍ صيفيّ؟»؛ وكذا هذه الصيغة لمعالجة وافية، «لست مع جعلِ أحمدَ زيداً يفعل شيئاً أكثر منه مع جعله عَمْراً يفعل شيئاً آخر» (أو نوع الشيء نفسه)؛ وأبيات (دُن Donne) في «الذكرى السنوي الثانية The second Anniversarie» (246. 2):

دمُها الصافي، والبليغ
تكلّم في خدّيْها، وهكذا فعل من دون ريب،
حتى ليكاد المرء يقول تقريباً، إنّ جسدها قد فكّر؛[1].

= إلى التعبير عن مثل هذه العلاقة. أما في سياق هذه المناقشة، فإنّ مثل هذا الاستخدام الدقيق سيتضمّن استخداماً متكرّراً لتعابير ثقيلة، ولذلك فإنني أنا نفسي قد أفدتُ من استخدام فضفاض للمصطلح، مستخدماً إيّاه للدلالة على صور بلاغية مختلفة تتضمن شكلاً من التشابه. ويلوح من غير المستحسن استخدام «التشابه Likeness» أو «التشبيه Likening» بوصفه مصطلحاً جامعاً، ما دام الأمر، كما يوضح إ. أ. ريتشاردز (المرجع نفسه، ص 127)، على أن تأثير الاستعارة يعتمد عادة على اختلاف العضوين اللذين تربط بينهما الاستعارة على قدر اعتماده على تشابههما: «التعديل الخاص للفحوى [المشبّه] tenor، الذي يحدثه حامل المشبه أو مركبته vehicle [المشبه به]، هو عملٌ لعدم تشابههما أكثر منه لتشابههما»؛ فضلاً عن أنّ الصورة ربما «لا تعتمد على أيّ تماثل تشكيلي بين الفحوى وحامل المشبه، بل على التطابق الذاتي للانفعالات التي يثيرها أيّ منهما»، كما يوضح بريان ا. راولي Brian A. Rowley في «ضوء الموسيقا وموسيقا الضوء: الصور المجازية القائمة على تبادل الحواس في أعمال لودفيغ تييك «The Light of Music and the Music of Light: Synaesthetic Imagery in the Works of Ludwig Tieck.
منشورات جمعية غوته الإنكليزية، 26 (1957) ,67.

(1) قصائد جون دُن The Poems of John Donne، إعداد هـ. ج. س. جريرسون H.J.C. Grierson، (لندن1929)، ص 234.

وبيت (شِلّي Shelley) «يا ريح القفر الغربية، يا من أنت نَفَسُ كائنات الخريف»، حيث المناجاة المضاعفة. وواضحٌ أنّ تشبيه شيء بشيء، يمكن أن يتخذ عدداً من الصّور اللغوية. ولعلّه يبدو واضحاً أيضاً، عند بعضهم، أنني في سرد هذه القائمة قد أغفلتُ اختلافات أساسية؛ إذ سيذهب نفرٌ من النقاد إلى أنّ الاستعارة تجسِّد حقائق عميقة، في حين أنّ التشبيه لا يوحي إلّا بهيئة في ظلّها يستطيع المرء مؤقّتاً أن يتأمّل شيئاً أو فكرة ربما يلهو المرءُ بها لكنه لا يبالي تماماً بتأكيدها. وكثيراً ما يوجد في الشعر أنّ التماثل يعبَّر عنه أولاً في صورة تشبيه ثمّ في صورة استعارة، وهكذا لا يكاد يكون ثمة اختلافٌ كبير بين الاثنين، فيما يتصل بادّعاءاتهما للحقيقة أو عمقهما التخييلي. ويمكن أن يجيل المرءُ الطرف في وصف كليوباترا لأنطونيو:

أفراحُه
كانت كالدّلفين؛ حيث أبرزت ظهره فوق
الوسط الذي عاشت فيه[1].

أو تقلّبات الفكرة المسجّلة في وصف (ستيفن سبندر Stephen Spender) للجهود التي أنفقها في نظم قصيدته «مشهد البحر Seascape»[2]». في مثل هذه الحالات، يبدو معقولاً افتراضُ أنه ليس ثمة حقيقةٌ باطنية عُلوية في فكرة تصدر في شكل استعارة، في مقابل فكرة تصدر في شكل تشبيه. ويبدو أكثر فائدة أن نميّز بين الاستعارة والتشبيه وأشكال أخر من التماثل، بالإشارة إلى الجهاز اللغوي الذي ينقل الفكرة وإلى الفوائد النسبية والعوائق في كلّ نوع من أنواع الأجهزة اللغوية.

وليس من السهل أن تعالج الاستعارة، وقبل دراسة أفضل طريقة

---

(1) شكسبير، أنطونيو وكليوبترا Antony and Cleopatra، 5، 2، 88 - 90.

(2) ستيفن سبندر، «صناعة قصيدة The Making of a Poem»، البارتزان Partisan Review، 13 (1946), 294 - 308؛ أعيدت طباعته في طبعة بروستر غيزلن Brewster Ghiselin لـ «العملية الإبداعية: ندوة [نشرت في صورة كتاب مِنتُور بالترتيب مع مطبعة جامعة كاليفورنيا] (نيويورك1955)، الصفحات 112 - 125. أما بشأن النص النهائي لقصيدة «مشهد البحر Seascape»، فانظر «القصائد المجموعة Collected Poems» 1928 - 1935، لِستيفن سبندر (لندن، 1955)، ص 172.

لتحديدها، على المرء أن يقوم ببعض الملاحظات التمهيدية. الاستعارة، خلافاً للتشبيه، لا تتطلّب استخدام كلمات إضافية ذات تشابه واضح؛ فهي تنقل علاقةً بين شيئين باستخدام كلمة (أو كلمات) استخداماً مجازيّاً، بدلاً من الاستخدام الحرفي. لكنّ تعبيرَيْ «مجازيّ» و«حرفيّ» نفسيهما، في حاجة إلى الإيضاح. ومألوف لدى الطلاب بشأن التغيّر الدلالي أنّ اللغة توسّع نطاقها باستخدام كلمات بمعانٍ منقولة، رابطةً ما هو جديد في بيئة الناس، وفي تفكيرهم، بكلمات متوافرة من قبل في اللغة، مستخدمةً إيّاها في البدء بطريقة مجازية ثم بتقدّم العهد تُرسَّخ أصولُها لتغدو الطريقة العادية للإشارة إلى شيء من الأشياء، ومن ثم يُحسب أنّ الاستخدام حرفيّ صرف. وفي وسع المرء أن يقدّم أمثلةً لهذا: «قلنسوة السيارة bonnet» أو «غطاءها its hood». ونجد (بول هنل Paul Henle)، في دراسة لاستخدام الاستعارة في توسيع اللغة وللتحوّل اللاحق للاستعارة إلى معنى حرفي، يقول:

> «إنّ الاستعارات من هذا الصنف تتجه نحو التلاشي، ليس بمعنى أنّها لا تعود مستخدمةً، بل بمعنى أنها تغدو حرفية، بحيث إنه لا أحد يفكّر اليوم بالقول إنّ «صُدْرة السُّلَحفاة plastron of a turtle» أو «غطاء السيّارة hood of a car» كانا استعارتين»[1].

لقد أثّرت هذه العملية تأثيراً بالغاً في تطور لغتنا وفي حالتها إلى حدّ أنّه، كما يلاحظ (أولمان Ullmann)، «في العالم الدلالي، يكون تلاشي الاستعارات مما يُضرب فيه المثل تقريباً»[2]. ولذلك، فإنّه من العسير أن نثبّت معنى تعبيرَيْ «مجازي» و«حرفي» إلّا بالرجوع إلى استخدام عام في حال لغةٍ من اللغات في زمانٍ محدّد. ويقترح هِنْل (المرجع السابق، ص 174) استخدام التعبيرين على النحو الآتي:

> «بالمعنى الحرفي للكلمة يمكن أن نقصد المعنى الذي تأخذه الكلمة في سياقات أخر، وبعيداً عن مثل هذه الاستخدامات المجازية. أما بالمعنى المجازي، فيمكن أن نقصد ذلك المعنى الخاص الذي تتوقّف عليه

---

(1) «اللغة، والفكر، والثقافة Language, Thought and Culture»، ص 187.

(2) مبادىء علم الدلالة Principles of Semantics، ص 91.

> الاستعارة... وكثيراً ما يكون المعنى الحرفي معنىً للتعبير يقدّمه لنا المعجم أو، إن كان ثمة أكثر من معنى معجميّ واحد، المعنى الذي يلائم في السياق».

ومهما تكن الصعوبة في إعطاء تحديد دقيق للتّعبيرين، فإنّني أعتقد بأننا لا نخطىء كثيراً، في الممارسة، إذا ما حللنا في أية حالة خاصّةٍ مسألة كون الاستخدام «مجازيّاً» أو غير مجازيّ، بالرجوع إلى انطباعنا الخاصّ عنه؛ فإن هو أثّر فينا بوصفه «عاديّاً» (كلمة أخرى مخادعة، لكنها تنطوي على معنى كافٍ لأغراضنا) فإننا نستطيع أن نسمّيه «حرفيّاً». هذا الموقف إزاء مسألة التمييز بين الاستخدامين المجازي والحرفي، أيّاً كانت درجة التقريبية في حسابه، يكون معقولاً تماماً إن نحن أخذنا بفكرة أنّ كثيراً من تأثير الاستعارة وأهميتها في الشعر، يعتمد على إحساسنا بالاختلاف بين عضوي العلاقة: الشيء المشار إليه (المعروف بـ «فحوى tenor» الاستعارة)، والتعبيرات التي يشار بها إليه (المعروفة بـ «حامل «Vehicle» الاستعارة). ذلك، كما يقول أولمان Ullmann، أنّ

> «الخاصيّة الجوهرية في الاستعارة، وجوبُ أن يكون هناك اختلافٌ ما بين الفحوى والناقل. وإنّ تشابهها ينبغي أن يصحبه إحساسٌ بالاختلاف؛ إذ ينبغي أن ينتميا إلى عالمين مختلفين من عوالم الفكر. وإذا ما كانا متقاربين جدّاً، فإنه لن يكون في مقدورهما أن يقدّما منظور «الرؤية الثنائية» المميّزة للاستعارة»[3].

هذه الحالة الغريبة، حيث ينبغي أن يكون ثمة تشابهٌ بين شيئين كافٍ للجمع بينهما، واختلافٌ بينهما كافٍ لجعل متلقّيهما متأثّراً، تثير صعوباتٍ كبيرة في ميدان المصطلحات الفنية. فنحن في حاجة إلى مصطلح نشير به في إيجاز إلى قدرة شيءٍ من الأشياء، على الدخول في علاقة استعارية مع شيء آخر، مصطلح يغطي الدرجة التي يشبِهُ فيها شيءٌ وُضِع في استعارةٍ الشيءَ الآخر الذي وُضع فيها، وكذا مصطلح ثالث للدرجة التي يختلف فيها هذا الشيء «المشابِهُ» على نحو مثير عن ذلك الشيء الآخر. وفي مستطاعنا بشيء من

---

(3) ستيفن أولمان: «الأسلوب في الرواية الفرنسية Style in French Novel» (كيمبردج، 1957)، ص 214.

الفظاظة أن نتخلّص من الصعوبتين الأخيرتين، من خلال التحدّث عن «المعقولية الظاهرية للرّبط بين الشيئين»، وعن «أهمية الربط بين الشيئين». أمّا مشكلة إيجاد مصطلح نَصِف به قدرةَ الشيئين على الدخول في هذه العلاقة المعقولة ظاهريّاً والمثيرة، فأكثر صعوبة. وليس من الميسور أن تُمدّنا اللغةُ العادية بكلماتٍ نَصِف بها على نحو موجز علاقةً من قبيل نعم/لا، أو نوعية الصورة البلاغية التي يعتمد نجاحُها على علاقة نعم/لا بين الشيئين اللذين تربط هذه الصورة بينهما. وما لم نتّفق على المصطلح، فسنجد أنفسنا إما نتكلّم بعبارات شديدة التقييد، وإمّا نستخدم مصطلحاً يؤكّد «نعم» على حساب «لا»، أو «لا» على حساب «نعم». ويمكن القول مثلاً إنه إذا كان لزاماً، على غرار ما يأتي في هذا الفصل، أن نتحدّث على الجملة عن المماثلات بين شيئين (أو «المعقولية الظاهرية» للربط بينهما)، فإنّ التكرّر الصّرف الذي تظهر فيه كلمة «مماثلة» (غير مقيّدة) على الصفحة، يوجِدُ ميلاً إلى الاعتقاد بأنّ هذا هو المظهر الأكثر أهميةً للعلاقة بين الشيئين اللذين جُمع بينهما في استعارة. وما نحن محتاجون إليه إنما هو مصطلحاتٌ فنية تذكّرنا في غمار الإشارة إلى المماثلة بأنها مماثلة جزئية فحسب. ولهذا سأقترح أنّ قارئي ينبغي أن يدخل في وفاق معي على أننا سنتكلّم، عندما نريد الإشارة إلى المماثلة (أعني ما يجعل الربط مقبولاً ظاهراً)، على «العلاقة» بين عضوي العلاقة الاستعارية. وما دامت الكلمات السبعُ الأخيرة التي كتبتُها توّاً ستستخدم مراراً ما لم تتوافر وسيلة أقصر منها، فإنني سأتكلّم، بدلاً من ذلك، على «أطراف» الاستعارة. وإن نحن استخدمنا هذا المصطلح لـ «الربط» بين «الأطراف»، فسنكون محصّنين إزاء أخذ فكرة مشوّهة عن طبيعة اللغة المجازية.

وإذْ أستخدم هذه الكلمات المبسّطة، وأستخدم «حرفيّ» و«مجازيّ» على النحو الذي أوضح قبلُ (أي إنّ الاستخدام «الحرفي» هو، تقريباً، الاستخدام «العاديّ»، وأنّ الاستخدام «الرمزي» هو الاستخدام الذي يجعلنا نعي أنّ الارتباط مُحقّق)، أستطيع أن أعود إلى دراسة الجهاز اللغوي المستخدم في الاستعارة والتشبيه، بادئاً بأمثلةٍ مُعَدّةٍ لغرض إظهار كيف تستخدم هذه المصطلحات.

وفي التشبيه تستخدم الكلمات حرفيّاً؛ وما يقال جوهريّاً هو: «هذا الشيء مثلُ ذلك الشيء». وإن حدث أن يذكِّر الإنسان الذي ينظر إلى الهاتف على نحو مفاجىء بكلب بَجّ أسود - أو حدث، وهو ينظر إلى بجّ أسود، أن يذكّر على نحو سريع بجهاز الهاتف - (الفوهة - وقطع السمع في الهاتف تشبه الأذنين المتدلّيتين، ووسط مسند السمّاعة يشبه التعقد في وجه البَجّ)، فإن هذا الإنسان يمكن أن يضع في كلماتٍ العلاقة بين هذين الطرفين، البَجّ والهاتف، في صورة تشبيه: «الهواتفُ كوجوه كلاب البَجّ»، أو «وجوهُ كلاب البَجّ كالهواتف». لنعد الآن إلى الاستعارة: إن حدث أنّ مشعاعٍ سيارةٍ تقترب من إنسان أوحى لهذا الإنسان بأسنان عارية، فإنّ هذا إذا ما عبر عنه استعاريّاً، يمكن أن يظهر على هذا النحو: «جاءني المِشعاعُ بأسنان عارية». وفي سائر الأحوال، يكون في غاية الصعوبة ههنا أن نسمّي المشبَّهات. ما طرفا الاستعارة؟ «المِشعاع» و«الأسنان»، ربما. لِمَ لا يكونان «المشعاع» و«الأسنان العارية»؟ أو «المشعاع يجيء إليّ» و«أسنان عارية تجيء إليّ»؟ وجليّ تماماً رغم ذلك، أنه ما دامت المعاجم لا تقدّم قضبان مِشعاع السيارة بوصفها معنىً عاديّاً لـ «أسنان» (ناهيك عن كونها «أسناناً عارية»)، فسيكون علينا أن نأخذ «أسنان» على أنها مجازية. للاستعارة طرف حرفيٌّ وآخر مجازيّ. ورغم أنّ المرء، كما أسلفت، لا يستطيع أن يقول إنّ الطرف الحرفي هو «المشعاع» وأنّ الطرف الرمزي هو «الأسنان» إلّا من خلال اختيار اعتباطيّ من بين ملامح الوضع الذي تصفه، فليس لدينا صعوبة في تحديد مصطلحيْ «حرفي» و«مجازي» بالطرف المناسب، أيّاً كانت درجة الصعوبة في وصف التكوين الدقيق لمجاليْ المعنى المستخدم. والتعقيد الكبير في الاستعارة غيرُ محصور بمشكلة أن نقول بدقة أين يقع طرفاها. فثمة مشكلة كبرى تتمثّل في أنّ أحد الطرفين («أسنان» في استعارتي الحالية)، يرمز إلى شيءٍ غير محدَّد: إلى «شيءٍ ذي علاقة بمشعاعات السيارة يجيء إليّ». سيكون من الصعب جدّاً أن أظفر بدفاع قويّ عن افتراضي السّهل أنّ «أسنان» ترمز إلى قضبان المشعاع، خاصةً إن كان عليّ أن أناقش الحالة مع خصم ذهب إلى أنّ مشكلتنا ليست في أن نجد ما ترمز إليه «أسنان»، بل ما ترمز إليه عبارة «أسنان عارية تجيء إليّ». وربما يقول خصمي إنّ قضبان المِشعاع لن تكون فيها مماثلة مقبولة تماماً للأسنان

العارية إذا ما كانت موجودةً فوق ركام من القطع المعدنية المهملة، بدلاً من أن تكون موجودة في مكان في الإطار المعدني في مقدمة سيّارة مندفعة نحو ماشٍ مذعور. في الحالة الفعلية التي تصفها الاستعارة، التي يمكن أن يجادل فيها خصمي، هناك شيء ماثلٌ غيرُ مسمًّى في كلمات الاستعارة، لكنّه من خلال علاقته بالحال كلّها يوحي لكاتب الاستعارة بأنّ أسناناً عاريةً تجيء إليه؛ وسيكون تشويهاً هائلاً لما كان يجري في عقل الكاتب سواء أكان ذلك في الحالة الفعلية أم في عملية كتابة الاستعارة أن نقول إنّ «أسنان» تعني «قضباناً»؛ إذ إنّه من الجليّ أنّ الكاتب لا يريد «المشعاع جاء إليّ بقضبانه (كما هو معتاد) مفتّحةً».

وما ينشأ بوضوح كبير عن هذا كلّه، هو حقيقة أنّ التشبيه لا يوجِد صعوبات من هذا القبيل، وحقيقة أكبر من هذه، وهي أنه إن كان لنا أن نتحدث عن الاستعارة، فإننا في مرحلةٍ ما، سنحتاج إلى مصطلح نشير به إلى هذا الشيء غير المسمّى الماثل في الحالة التي تصفها الاستعارة، وغير المحدّد لفظيّاً في الاستعارة نفسها. أمّا الآن فسأسأل قارئي أن يوافقني على تسميته «إكس»، وهو يحتاج إلى أن نشير إليه قبل أن نقرّر ما إذا كان مهمّاً ثم، إن كان كذلك، ما المسائل الأخرى (والمصطلحات اللازمة لدراستها) التي ينبغي أن يكون مرتبطاً بها.

إنّ أحد الأهداف الرئيسة لهذا الفصل، إظهارُ كيفية ارتباط التأثيرات التي يوفّرها استخدامُ الاستعارة بصورتها اللغوية، وسيُعزَّز هذا الهدف إن أمكن إظهارُ أنّ دراسة صورتها اللغوية تسهِّل معالجة مشكلاتٍ من قبيل تلك التي ألمعنا إليها في المقاطع القليلة السابقة. وقد وصف (بول هِنْل Paul Henle) خاصّيات الصّورة اللغوية وصفاً دقيقاً. إذ يكتب قائلاً:

> «في الاستعارة تشيرُ بعضُ التعبيرات حرفيّاً إلى حالة من الحالات ومجازيّاً إلى الحالة الثانية، في حين أنّ تعبيراتٍ أُخَر تشير حرفيّاً فحسب ولا تشير إلّا إلى الحالة الثانية»[1].

ولنربط التحديد بمثال: في جملة «السفينة تحرث الأمواجَ» يكون لبعض

---

(1) هنل: المرجع نفسه، ص 181.

الكلمات («سفينة»، «أمواج») معنىً حرفيّ، أمّا كلمة «تحرث» فتشير حرفيّاً إلى الحرث، وفي الوقت نفسه تشير مجازيّاً إلى حركة السفينة.

ما فائدة اقتراح هذا التحديد؟

فائدته هي فائدة أيّ تحديد مشروع: تمكينُنا من الاتّفاق على ما يدخل في مناقشتنا وما لا يدخل. وهو مفيدٌ أيضاً لتحليل المقاطع المعقّدة. والأهمّ من ذلك كلّه، أنّ هذا الوصف للشكل اللغويّ للاستعارة، يوضح حقيقةَ ما يجد بعضُ مَنْ كتبوا حول الاستعارة عنتاً كبيراً في إيضاحه: أي إنّه بوساطة الاستعارة يستطيع المرء أن ينشىء تعبيراً معقّداً، دونما تعقيد البناء النحوي للجملة التي تحمل التعبير. لأننا لو قلنا: «السفينة تحرث الأمواج»، فإنّ هذا مساوٍ لقولنا: «عملُ السفينة في الأمواج مثلُ عمل المحراث في التربة»، أو لقولنا: «السفينة تمخر عباب الأمواج؛ المحراث يمخر عباب التربة؛ فالفعلان شيءٌ واحد في واحد أو أكثر من الاعتبارات»، أو «السفينة للأمواج كالمحراث للتربة». وصف (عزرا باوند Ezra Pound) الصورة الشعرية بأنّها:

«تلك التي تقدّم مركّباً عقليّاً وانفعاليّاً في لحظة من الوقت... وإنّ تقديمَ مثلِ هذا المركّب في سرعةٍ فائقةٍ، هو الذي يعطي الإحساسَ بانعتاق مفاجىء... ولعلّه خيرٌ للمرء أن يقدّم صورةً واحدةً في مسيرة العمر من أن يقدّم ضخام المجلّدات من الأعمال»[1].

ولا مواربة في أنّ البون شاسع بين «صورة» من هذا القبيل، والاستعارات المعوقة الوظيفة الشائعة في العظات «العائلية» وفي أعمدة فلسفة الحياة البيتية في بعض المجلّات. وعلينا طبعاً أن نميّز بين استعارات يكون فيها ترابط الطرفين معرقلاً ham - fisted، والنتيجة هي الإملال والإرباك، واستعارات يعطي فيها ترابطُ الطرفين «الإحساس بانعتاق مفاجىء»؛ ويعتمد ذلك على نوع «المركّب» المقدَّم، وعلى كوننا متأثّرين أو غير متأثّرين. لكنّ الصورة اللغوية للاستعارة هي التي تجعل في مقدور «المركب» (سواء أكان جزءاً معوقاً من الكآبة، أو برنام وود

---

(1) مقالات أدبية لعزرا باوند Literary Essays of Ezra Pound، إعداد ت. س. إليوت، (لندن، 1954)، ص 4.

Birnam Wood يجيء إلى دنسينـان Dunsinane)، أن يدخـل العقل في لحـظة من الـوقت. ونجد في الاستعـارة، أنّ الإطار النحـوي العاديّ للجملة يُمـلأ في نقطةٍ ما بكلمة أو عبارة رمزية. والتأثّر الناتج ينبغي أن يكون معقّداً، ما دام أنّ جملتين يُلمع إليهـما ضمناً. فجملة «السفينـةُ تحرث الأمـواج»، تدلّ ضمنـاً على «السفينة تفعل شيئاً في الأمواج» و«المحراث يحرث التربة». لأنّه، إن كان علينـا أن «نوضح» الاستعارة، فإنّ في مقدورنا أن نفعـل ذلك بـأن نكتب جملةً حرفيـة تماماً حول ما تفعله السفينـة (حيث نستبدل بـ «يحـرث» عبارة حـرفية مـا ـ مثل «يمخر»)، ثم على أنموذج هذه الجملة الحـرفية عن السفينـة يمكننا أن نكتب جملةً أخرى تصف حرفيّاً العمل المشابه للمحراث. لقد أسلفتُ أنّ هـاتين الجملتـين «يُلمـع إليهما ضمنـاً»، لأنـه من الـطبيعي أنّ أيّـاً منهـما لا تُكتب فعليّـاً عنـدمـا تُستخدم الاستعارة. وهاتان الجملتان الضمنيّتان أو غـير المكتوبتـين، تعملان في وقت واحد على تقديم فعلٍ متوازٍ أو صورة متأمّلة. وإن بدا هذا الوصفُ لعمل الاستعارة متكلَّفاً، فربما يكون ذلك لأنّ هـذه الاستعارة قـريبة جـدّاً بحيث إنها تُفهم سريعاً من دون أيّ شعور بالجهد فيها. ولإظهار أن المرء يبذل حقّـاً جهداً في الاستعارة على نحو ما كنت قد اقترحت، عليّ أن آخذ استعارةً أقلّ وضوحاً. دعنا إذن نتأمّل البيت «الأصيل يتـوهّج فـوق خيوطـه» ـ وهو بيت كتبـه (سبندر Spender) ثم تركه أثناء تأليفه قصيدته «مشهد البحر Seascape»، كما يقول لنا في «صناعة قصيدة»[2]. وتشير الهـاء في «خيوطـه» إلى «البحر» في المسـودّة الأولى للقصيدة (في الصورة النهائية تحلّ عبارة «المحيط السعيد» محلّ «البحر»)، وهكذا نستطيع أن نعالج الاستعارة وكأنّها على هذا النحو:

الأصيلُ يتوهّج فوق خيوط البحر.

قبل أن يكون في مقدورنا البدء بإيضـاح الاستعارة في هـذا البيت، علينا أن «نـترجم» أدواتـه الـرمـزيـة الأخـرى. «الأصيـل» يمكن أن يـرمـز إلى شمس [الأصيـل]، لأنّ الشمس والأصيـل مـترابـطان. وهـذه هي حـال «الشـاي» و«الأصيـل»، و«القيلولـة» و«الأصيـل»، لكننـا نفسّر «الأصيـل» بمعنى شمس

(2) أنظر غيزلن: «العملية الإبداعية The Creative Process»، ص 117.

[الأصيل]، لأننا نقوم باستنتاج من «يتوهّج» ـ استنتاج سهل، ما دمنا معتادين على تعبير «الشمس المتوهّجة [تتألّق]. لدينا الآن الشّعاعات المتوهجة للشّمس تتلألأ أو تشتعل فوق «خيوط» البحر. وما دامت البحار لا تمتلك حرفيّاً خيوطاً (إن نحن استثنينا «**الكابلات**» المغطّسة)، فإنّ كلمة «خيوط» ينبغي أن تكون قد أخذت مكان شيء آخر؛ وهكذا فإنّ «فوق خيوط البحر» ينبغي أن تعني «فوق شيء أو آخر من أشياء البحر». لقد أكملنا الآن أولى الجملتين غير المكتوبتين اللتين تُلمع إليهما الاستعارة.

وإذا لم يتوافر لدينا توجيهات أكثر من هذه لتحديد هذا «الشيء أو الآخر من أشياء البحر»، فإنه يمكننا افتراضُ أنه رذاذٌ أو طحالب طافية أو حتى قوس قزح، أو أيّ شيء ـ له صلة بالبحر ـ يشبه في نحو من الأنحاء الخيوطَ التي فوقها تتألّق الشمس المتوهّجة. ولعلّه من حسن الطالع أنّ السياق المتقدّم (سواءٌ في المسوّدة الأولى أم في الصورة النهائية للقصيدة)، يقدّم أسساً كثيرة للاستنتاج، ما دام قد قيل قبل عن البحر/المحيط إنّه «كالقيثارة»/ «كقيثارة غير ذات أصابع». أمّا جملتنا الضمنية الثانية، فستكون تبعاً لذلك لإيجاد أنّ «شمس الأصيل تتألّق فوق خيوط القيثارة». وإذ نتخيل هذا، يكون لدينا أنموذج عقليّ تكون فيه الخيوط حبالاً نحيفة مشدودةً، وتكون طنانة، وتكون على مسافات منظمة، إلخ. من هذا النموذج العقلي، علينا أن نقدّم لـ «شيء أو آخر من أشياء البحر» معنىً ما. أفترض أنّ علينا جميعاً أن نقرّ بأنّ الشيء الذي له علاقة بالبحر، والذي يتطابق كثيراً مع كلّ التحديدات، سيكون أعراف الأمواج أو قممها، أو ظهورها، أو تنفّخاتها؛ ومن ثم نستطيع، بثقة تامة، افتراض أنّ هذا ينبغي أن يكون معنى «خيوط».

كلّ هذه الضجة حول بيت واحدٍ، يمكن أن تفيد في إيضاح حقيقة أنّ تفسير الاستعارة عملية معقّدة. إذ تقتضي استنتاجاتٍ لغوية ـ بشأن «شيء من أشياء البحر»، يماثل خيوطَ «أوتار» القيثارة ـ ثم، عندما تُنجز هذه الاستنتاجات، تصنيفَ معرفتنا عن تركيب البحر ومعرفتنا عن تركيب القيثارة حتى ندرك أيّ مظهر من مظاهر البحر أكثرُ مماثلةً لخيوط القيثارة وأكثر موافقة لكلّ التحديدات الأخرى التي يقدّمها التعبير الذي نفسّره ـ فالخيوط ينبغي أن تكون الخيوط التي

يمكن أن يقال إنّ «الأصيل» «يتوهّج» فوقها. فالاستعارة إذن مجموعة من التوجيهات اللغوية لتقديم معنىً لعبارةٍ حرفية غير مكتوبة. (وهذا مبعث أنّ الاستعارة يمكن أن «تقول» أشياءَ لا ينهض بأعبائها المعجمُ الحرفيّ الموجود في لغتنا). علينا أن نلحظ أنّ الاستعارة توجّهنا نحو المعنى، وليس إلى التعبير الدقيق. ولا تقودنا التوجيهات إلى التعبير «قمم»، ولا إلى التعبير «تنفّخ»، ولا إلى التعبير «أسنمة»، ولا إلى التعبير «أعراف»، بل إلى التعبير الذي هو في الطبيعة هدفٌ مشترك لكلّ هذه الطلقات اللفظية. وبعدم استخدام أيّ من هذه التعابير، تأذن لنا الاستعارة بأن نقدّم صورة غير ملوثة من خبرتنا الخاصة في العالم المادّي. وما نقدّمه، لأنه متحرّر من التعابير ومن معانيها الخاصة، لا يمكن أن يكون شاقّاً كالقمم أو أبيضَ كالأعراف أو مسنَّماً كالأسنمة؛ كلّ ما ينبغي أن يكون هو الطريقة التي يبدو فيها البحر عندما يتوهّج الأصيلُ فوق خيوطه. ولهذا السبب تكون المباشِريةُ المادّية البالغة التبجّح للاستعارة. فالاستعارة تشير إلى كيفية العثور على الهدف أو تركيبه، لكنّها لا تلوّث الصورة العقلية للهدف من خلال استخدام أيٍّ من التعبيرات الحرفية المتوافرة في اللغة العادية في الإشارة إلى مثل هذا الهدف. ويكمل القارىء الاستعارة بشيء يقدِّم أو يركِّب من خبرته الخاصة، وفقاً للتحديدات التي يقدّمها لغويّاً التعبير الذي ترد فيه الاستعارة. ولهذا يكون للاستعارة مباشريّة مادّية. فالمباشرية المادّية تتدخل لتملأ مكان الكلمة الحرفية المفقودة، لتقدم الشيء الذي أشير إليه بشيءٍ من أشياء البحر هو في الوقت نفسه خيوطُ «أوتار» القيثارة.

وجديرٌ بالتنويه، أن نؤكّد حقيقة أنّ هذه الخاصية من خاصيات الاستعارة لا يشركها فيها التشبيه. ففي التشبيه ليس ثمة «إكس». أما في الاستعارة، حيث ثمة «إكس»، فإنّ القارىء ينبغي أن يقدّم من ذخيرته العقلية فكرة أو صورة لـ «الإكس». ولهذا دلالات خاصة في ما يتصل بالإفادة من هاتين الطريقتين المختلفتين لغويّاً من طرق الربط. وسيبدو مشاراً إليه ضمنيّاً ـ وسيكون مثيراً أن نرى كم سيؤكّد هذا في الممارسة من خلال أيّ واحد من الشعراء ـ أنّ الاستعارة ستكون مفيدةً خاصّة في معالجة ظواهرَ وتجارب لم تسمِّها اللغة العادية حتى الآن. ولست في حاجة إلى كبير جهد للإشارة إلى أنّ جمهرتنا قد لاحظت في

بعض الأوقات ظواهر، أو أحسّت بفوارق من الانفعالات لم تقدّم لها اللغة العادية اسماً دقيقاً. ولا شكّ في أنّ «الأصيل يتوهّج فوق خيوط البحر» لستيفن سبندر، حالةٌ واضحة من هذا القبيل. ولا توجد كلمة تشير بدقة متناهية إلى ظاهرة النور الساطع ينشر أشعته فوق حيزٍ صغيرٍ من سطح عاكس ويبدو يتألّق أو يتوهّج في الشيء الذي ينشر أشعته فيه. «الومَضةُ»، ليست كلمة مفضّلة تماماً لهذه الظاهرة، ذلك لأنها لا تفي بحقّ مظهر الموقع الدقيق (للتوهّج الضئيل). و«اللهب» لا تُستحسن، لأنّ هذه الكلمة توحي بحريق هائل جدّاً. وعلى غرار الحال في العالم المادّي، تكون الحال في عالم الانفعالات الخاصة؛ إذ إن ذلك العالم في حاجة خاصة للاستعارة لأنّ معجم لغة الانفعال يتطوّر ببطء شديد مقارنةً بسواه ـ ولا شك في أنّ معاد ذلك، إلى أنّ الانفعالات لا يستطيع المرء تعيينها وتحديدها كما يستطيع تعيين ظلال اللون وتحديدها. ومن هنا فإنّ الاستعارة وسيلةٌ مفيدة لمعالجة حيزٍ من التجارب غير المحدّدة. وهي مفيدة أيضاً في تقديم أنموذجٍ نستطيع على هدْيه أن ننشىء مفهومنا الخاصّ لما يتحدّث الشاعر عنه، خاصةً في الحالات التي لا يكون فيها لما يتحدّث الشاعر عنه اسمٌ في اللغة العادية، ويكون في الوقت نفسه تبصّراً أو صورة لتجربة خاصّة بالشاعر، ومن ثم ليست في متناول تجربة القارىء. ولنقدّم مثالاً مبسّطاً: يبدو الشعراء على الجملة أكثر استعداداً من الإنسان العادي لإدراك أنّ المشاعر المتصارعة أو «المتناقضة» يمكن أن تُتأمَّل في وقت واحد؛ ذلك أنّ الإنسان لا يستطيع دائماً أن يحبّ في وقت ويكره في وقت آخر، فثمّة بعض الحالات التي يفعل فيها الفعلين معاً، وتلكم هي الحالات التي تخوض فيها المشاعرُ معركة بعضها مع بعض. وفي قولي «تخوض معركة» لجأتُ أنا نفسي إلى الاستعارة حتى أصف انفعالاً يشمل «الأضداد» العقلية في اللغة العادية. وقد تكون استعارة معركة الحبّ أو الكره غير جيدة تماماً: الاستعارة الأجود منها استعارة شكسبير في السونتّو الخامسة والثلاثين حيث نجده، وهو يصف موقفاً انفعاليّاً وخلقيّاً معقّداً جدّاً، يستخدم استعارة الحرب الأهلية civil war («مثلُ هذه الحرب الأهلية موجودٌ في حبّي وكرهي») لوصف الجانب الانفعالي في التجربة.

لم أؤكّد حتى الآن حقيقة أنّ الاستعارة بفعل صورتها نفسها تميل إلى

التخطيطي. وعليّ أن أفعل ذلك، لأنّ جملة الاستعارة دمجٌ لجملتين ضمنيّتين تشتركان في علاقة حميمة، تظهر في صورة مجردة، وتتألّف من التمثيل، آ بالنسبة إلى ب مثلُ ج بالنسبة إلى د. وقولنا، في ما لا يحصى من الكلمات، إنّ «آ بالنسبة إلى ب مثلُ ج بالنسبة إلى د»، تقرير واضح للعلاقة التي تتضمّنها الاستعارة. والحقُّ أنّ الشعر يمكن أن يقدّم تمثيلاً واضحاً، كما في السّونتو الخامسة والسبعين لشكسبير:

هكذا أنت لأفكاري كالغذاء للحياة،
أو كأمواه الوابل المحلّاة للأرض؛
ومن أجل سلامتك أخوض نضالاً
مثل ذلك النضال الذي بين البخيل وماله؛

لكنّ العائق لتسمية عضوي العلاقة كليهما، أنّ ثمة بعدئذٍ ميلاً نحو الارتباط المقلوب أو نحو الشَّرح المسهب. فـ «هكذا أنت لأفكاري كالغذاء للحياة» مقولبةٌ؛ وهي تعتمد في عملها على وجود سابق لعلاقة قياسية بين الغذاء والحياة. فحيث لا غذاء، لا حياة. وهذا لا يقول لنا الشيء الكثير عن مشاعر الشاعر، ما خلا الشيء العام جدّاً لا شباب، لا أفكار. وإذا ما شاء الشاعر أن يجعل التمثيل غير مقولب وواضحاً معاً، فإنّه من الممكن أن يصير فضفاضاً ومعقداً في التركيب، كما في السّونتّو الثانية والخمسين لشكسبير، حيث يريد الشاعر أن يقول (تقريباً) إنّه رغم أنّ الشباب غائب مدة من الوقت، فإنّ الفكر الحقيقي الذي يريده أن يعود هو تعزية، والغياب سيجعل عودته هي الأثيرة. وفي سبيل إيضاح العلاقة بين البخيل ومفتاح الكنز المقفل وبين الشاعر الذي ابتعد عنه صديقه بسبب الغياب، ينبغي أن يُستخدم تركيب معقّد:

هكذا أنا كالثريّ، الذي مفتاحه المبارك
يستطيع أن يعيده إلى كنزه الحبيب المرصود،
الذي لن يتفحّصه كلّ ساعة،
حتى لا يجرح الحافة الرقيقة للسرور النادر.

حتى بهذا التركيب المشدود كثيراً، لم يعالج الشاعر حتى الآن سوى جزء من الموقف الكامل: أنت بالنسبة إليّ كالكنز؛ وأنا بالنسبة إلى كنزي كالبخيل.

وحتى الآن لم يبيّن «المفتاح المبارك» أو «الكنز الحبيب المرصود». وابتغاء ربط المفتاح والكنز بالموقف، على الشاعر أن يستدعي المساعدة الكبرى لـ «الزمان الذي يُبقيك كصدري، أو كالخزانة التي تصون الثوب. وكلّما تصعّب الشاعر في محاولة تحديد علاقة دقيقةٍ لتكون نموذجاً لتفسير مسألة انفعالية فردية، مال التركيب إلى أن يصبح فضفاضاً ومعقّداً. والدرجة القصوى في التركيب الموسّع الذي يواصل دونما انقطاعٍ محدّداً الخاصيات، إنما هي التشبيه الملحمي. ولا تحتاج الاستعارة إلى أن تورّط نفسها في تركيب معقّد، ذلك لأن صورتها، التي تسمح بالإلماع إلى غير المحدّد، تمكّنها من أن تفسح المجال للاستنتاج والتضمين. وكثيراً ما يحدث في سونّتات شكسبير أنه عندما يجعل التمثيل واضحاً، يميل اثنان (من أربعة الأطراف في آ بالنسبة إلى ب مثلُ ج بالنسبة إلى د) إلى أن يكونا قياسيين (كما في البخيل بالنسبة إلى الكنز، أو كما في الغذاء للحياة، أو المطر للأرض). وأرى أنّ سبب هذا أنه إن لم يكن اثنان من أربعة الأطراف مثالاً قياسيّاً لعلاقة ميسّرة الإدراك مألوفة الحدوث في الواقع، فستواجَه صعوباتٌ تركيبيّة مهمّة في الإشارة إليه. ويمكننا أن نتأمّل ما يحدث في «العاصفة The Tempest» عندما يستخدم شكسبير في أحد التشبيهات شيئاً ليس بمثالٍ مألوف للنشاط العقلي في الحياة الواقعية. وما ينبغي أن يقال هو أنّ أخا بروسبرو Prospero عمل بوصفه بديلاً للدوق لمدّة طويلة، حتى إنه بدأ يعتقد أنه كان حقيقةً الدّوقَ، وفي مثل هذا الاعتقاد (يقول بروسبرو، محاولاً إيضاح هذه الظاهرة غير العقلانية)، كان مثلَ إنسان يردّد كذبةً لأمدٍ طويل لدرجة أنه صار في النهاية يصدّقها هو نفسه. والحصيلة التركيبية لمحاولة إيضاح عملٍ لاعقلاني بتشبيهه بعمل لاعقلاني آخر، هي هذه:

مثل إنسان
يلتزم الصدق، وبحديثه عنه،
صار فاسد الذاكرة،
يصدّق كِذْبَتَه، اعتقد
أنه كان حقّاً الدوق؛ لا البديل،
ويؤدّي المظهر الخارجي للشخصية الملكية،
بكل امتياز: ولهذا يكبر طموحه ـ

فهل تسمع؟

(106 - 99, 2, 1)

هذا التركيب السقيم هو الحصيلة الطبيعية للموقف الآخر الذي استخدمه بروسبرو ليكون أنموذجاً لتوضيح غدر أخيه، رغم أنّ هذا الموقف الثاني نفسه في حاجة إلى التوضيح. وفي محاولة إيضاح كيف يحدث أنّ الإنسان يمكن أن يقول الكذبة ثم يصدّقها هو نفسُه أخيراً، يورّط نفسه في بحث آثام العادة وفساد الذاكرة اللاحق، ولا يتعافى التركيب حقّاً من وطأة التوضيح الذي يطلب منه أن يتحمّله. والذي يجري عادةً، عندما يستخدم شكسبير التشبيه نموذجاً للعلاقة، أنّ الشيء المقتبسَ بوصفه نموذجاً، يكون مألوفاً سابقاً بحيث لا يكون في حاجةٍ إلى التوضيح أو التحديد. ويستخدم شكسبير التشبيه على الجملة ليمكِّن القارىء من الإشارة إلى شيء يكون معروفاً من قبلُ في التجربة العملية أو اللغوية. وكثيراً ما يكون التشبيهُ عند شكسبير وسيلةً لتثبيت التصوّر الذي يريد تطويره. وحين ينسلّ هذا إلى اختصار للتجربة المعقّدة في تشابهٍ قَسْريٍّ مع شيءٍ معروف سابقاً، ومفهوم بوصفه «عقلانيّاً»، يمكن أن تكون النتيجة سونتّو مكرَّرةً ومثيرة لكثيرٍ من الجدل، مثل السونتّو 118:

مثلما، لكي نجعل شهيّاتنا أكثر قوة،\
ننشّط حاسة الذوق بالمركّبات المشهيّة،\
ومثلما، لكي نمنع عللنا الخفية،\
نشمئز من تفادي المرض عندما نصاب بالإسهال،\
هكذا، وأنا شبعان من حلاوتك التي لا تتخم،\
حدّدتُ غذائي ببعض الصلصات المرّة\
ثم، وأنا مريض الرفاهة، وجدتُ نوعاً من التهيّؤ\
لأكون مريضاً قبل أن كانت هناك حاجة حقيقية.\
وهكذا فإنّ الحكمة في الحبّ، لكي نستبق حدوث\
الأمراض التي لم تحدث، استحالت أخطاء محققة\
واجتلبت الدواء لحالة صحية\
سوف، وهذه مرتبة في الصلاح، تُشفى بالمرض؛\
لكنني من ذلك أتعلّم، وأجد الدْرس الصحيح،\
أنّ الأدوية تسمّم من يحسّ بمرض شديد بسببك.

ومن خلال المقارنة، يبدو بجلاءٍ تفوّق السّونتّو المصاحبة لها في الموضوع نفسه، السّونتّو 119:

يا لها من جرعات من دموع السّيرانة Siren(*) هذه التي شربتها،
رُشّحت من أوصال قذرة كأنها قلب جهنّم،
تبعثُ الخوف في الرجاء والرجاء في الخوف،
وكنتُ لا أزال خاسراً حين خلتُ نفسي رابحاً!
يا لها من خطايا جسام هذه التي اجترحها قلبي،
وهو يحسب نفسه مباركاً على الدوام!
كم ساوت عيناي محجريهما
في ذهول هذه الحمّى الجنونية!
آه ما أكثر نفع المرض! الآن استيقنت
أن الخير يظلّ خيراً بالشرّ؛
وأنّ الحبّ القديم، حين يرمّم،
يعود أنضر مما كان، وأقوى، وأعظم.
هكذا أقفل ملوماً إلى طمأنينتي
وأكسب بالمرض أضعاف ما كنت ضيّعتُ.

لا شك في أنّ الثانية هي السّونتّو الفضلىٰ. وهي تستخدم الاستعارة في توضيح غير العادي وغير العقلاني، وتؤكّد خاصية الإيهام بالتناقض في التجربة؛ والمحصّلة شعرٌ أجودُ كثيراً مما نظفر به في السّونتّو الأخرى، التي تحاول أن تكيّف تجربة خاصة في أنماط عقلية في العالم الاجتماعي.

وإضافةً إلى مظاهر الاستعارة التي درست حتى الآن (كيف تحقّق المباشريّة المادّية وكيف تعمل بوصفها مخططاً أو أنموذجاً للعلاقات)، لا يزال لدينا مظهر آخر علينا أن ندرسه: قدرة التعبير الاستعاري على أن يجلب معه التداعيات والإيحاءات. فالكلمات المجازية تجلب معها عبيراً منتشراً لاستخدامها الحرفي؛ أقول «عبير aura» قصداً، لتأكيد أنّه إلى حدّ ما غير محدّد. وما تأتي به الكلمة

(*) واحدة من مجموعة كائنات أسطورية (إغريقية) لها رؤوس نسوة وأجساد طيور، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك. [المترجمان عن المورد].

معهـا يعتمد لـدى كلّ قـارىء من القرّاء عـلى تداعيـاته: تـداعياتـه الكـلاميـة وتداعياته في التجارب العملية في حياته الخاصة. وجليّ أنّ بعض الكلمات تمتلك تداعيات أكثر قياسيّة من الكلمات الأخر، كـما أن لبعضها إيحـاءات أكثر حيـويّة من الكلمات الأخر. وفي مقدور الشاعر أن يتحكّم نسبيّـاً في العبير، بـأن يكون متنبّهاً للتماثل الذي يختاره، وبأن يختار بعنايةٍ الكلماتِ الأخر التي يستخدمهـا في المقـطع الذي تـأتي فيه الاستعـارة. لكنّ قـدرتـه عـلى التحكّم في العبـير ليست مطلقة. فلو أنه أراد، مثلاً، أن يجد أنموذجاً للرشاقة والمرونة والحركة الصامتـة، فإنه ربما يرفض بعض الأشياء التي تمتلك مثل هـذه الخاصيـات، لسبب واحد، وهو أنّ الأشياء لها تداعيات قويّة بغيضة لـدى معظم النـاس، كتداعيـات الحية مثلاً. ومهما يكن، فإنّ الأنموذج الذي أُحسن اختياره، يمكن أن يضيف تداعياته إلى تأثير المقطع. فعندما يقول شكسبير، عن أنطونيو، «بسبب سخائـه، لم يكن ثمـة شتاء، كـانت خريفـاً كلّما حصد ازداد نمـوّاً»[1]، فإنّـه يعتمد عـلى مشـاعـر استحساننا الخريف. ويؤكّد أنّ هـذه تدخـل ميدان العمـل، باستخـدام كلمات تستدعي فكرة الخصوبة البهيجة. ذلك أننا نحسّ إزاء أنطونيـو تقريبـاً ما نحسّ إزاء فصل الوفرة، الخريف. وفي هذه الحال لا يمنع الاستخدام البنّاء للتداعيات من التشـديد القـويّ على المـظهر التخـطيطي(*) لـلاستعـارة، لأنّ شكسبـير، في الوقت نفسه، يشـدّد على خـاصية أنـطونيو المتمثّلة في عمـل كلّ شيء عـلى نحو فائق جدّاً حتى إنّـه أكثر سخـاءً من كلّ مـا هو فـائق السخاء في عـالم الطبيعـة؛ فالاستعارة تنظّم بحيث توضح أنّ أنطونيـو يختلف عن الخريف في مـظهر واحـد مهمّ: أنّ سخاءه لا حدّ له أو نهاية. وهذه الاستعارة المتميزة هي حال خـاصة؛ وستكون مقارنتها باستعارات أخر في «أنـطونيو وكليـوباتـرا» نفسها، أسهـلَ من العثـور على نـظائر لهـا في أعمال أخـر. وإنّ طبيعة المـوضوع ـ تصـوّر شكسبـير لأنـطونيو ـ هي التي أملت عليـه اختراع الاستعـارات القويـة في تداعيـاتهـا وفي تخطيطهـا معاً. ومهمتـه أن يجعل أنـطونيو، فـوراً، ماديّـاً بوفـرة وأكثر من مجـرّد ماديّ، وهكذا نحصل على استعارات تعتمد على إمكانيتين مختلفتين للاستعارة:

(*) نسبة إلى التخطيط البياني بقصد الإيضاح [المترجمان].

(1) أنطونيو وكليوباترا Antony and Cleopatra، 5، 2، 86 - 88.

قوة التداعي وقوّة العلاقة «خيرٌ من ذلك، ليس مثل ذلك فحسب». وثمة استعارة مماثلة في الكلام نفسه: «أفراحه كانت كالدّلفين؛ أبرزت ظهره فوق الوسط الذي عاشت فيه». هنا أيضاً يُستخدم عبير التداعيات على نحو بنّاء: فالدلافين تلعب، وهي مفعمة بالحيوية، وتعيش في البحر المفتوح، وهي توحي بالحرية، والنشاط والاستمتاع، ومشاهدتها حدثٌ رائع ومثير للإحساس بالدهشة. وزيادة على هذا كلّه، يُعبّر عن علاقة منطقية واضحة. فالدلافين بالنسبة إلى أمواه البحر، مثلُ روح الاستمتاع عند أنطونيو بالنسبة إلى ملذّاته: فيها، ولكن غير مكرهٍ عليها، مثلما تُظهر الدلافين فَرَحَها في مجالها في اللحظة نفسها التي تقفز فيها فوق هذا المجال. هذا المظهر التخطيطي للاستعارة، أكثر فاعليةً من عبير التداعيات فيها. ومهما يكن، كما قدّمت، فإنّ «أنطونيو وكليوباترا»، حالٌ خاصة وعلينا أن نتوقّع ظهور أنّ الاستعارة لا يمكن غالباً أن تُستخدم على نحو تحقّق فيه إمكانيّتيها المختلفتين في وقت واحد، بقدر متساوٍ من القوة لكلّ منهما وقد تَستخدم الاستعارة في تطعيم القصيدة بتجربة من الحياة الواقعية هي مركّبٌ ذو خاصيات متباينة، لكنّ هذا في كثير من الحالات سيكون على حساب الدّقة، والحيويّة، أو التفصيل المادّي. وحتى شكسبير، الألمعيّ عندما يكون في حالة انقضاض على التشابهات الطبيعية التامّة، لا يستطيع في استعارة الخريف أو استعارة الدلفين أن يجعلنا نرى الظاهرة المادّية ناصعةً تماماً كما هي الحال، مثلاً، في الشمس التي تشعل نيرانها المتوهّجة المتقدة فوق أعالي الموج. ذلك أننا لا نستطيع امتلاك كلّ شيء حالاً.

وهكذا فإنّ الإيحاء هو إمكانية أولى للاستعارة. ومهما يكن، فإنه ربما يكون صحيحاً تماماً أنّ الإيحاء يؤدّيه التشبيه بتفوّق أكثر عادة. والتشبيهُ (البسيط) لا يشير إلى الناحية التي يكون فيها شيء مثل شيء آخر. إذ يقول إنّ الشيئين متشابهان؛ وهو يُرفع إلينا لنرى لماذا؛ لأنّ الأشياء قد تكون متشابهة في عدد كبير من النواحي. ومن ثمّ، فإنّ للتشبيه نفسه ميزاته الخاصة، وربما يكون ميزة مهمة للشاعر أن يزعم أنّ التشابه يوجد من دون أن يعيّن مكمنه. وإن تجاوز الشاعر في التشبيه البسيط (تجاوز «هذا مثلُ ذلك»)، فإنه يهيّىء لنفسه مجموعة من التأثيرات. ونجد التشبيه في المقطع الأول من قصيدة بليك «أسى الطفل

«Infant Sorrow» يسعى إلى أن يكون محدّداً ومبهماً في الوقت نفسه:

أنّتْ أمّي! وبكى أبي.
ونحو عالم خطر قفزت:
عاجزاً، عارياً، أتكلّم بصوت عال:
مثل شيطانٍ متلفّف في غيمة.

قبل أن يقدّم بليك التشبيه يحدّد الخاصيات التي يضعها في حسبانه: الطفل «عاجز، عارٍ، يتكلّم بصوت عالٍ»؛ وهذا محدّدٌ جدّاً. ثم يأتي التشبيه الغامض «مثل شيطان متلفّف في غيمة». والكلمتان «عارياً» و«أتكلّم» تحثّاننا على تخيّل الشيطان في التشبيه بوصفه وجه الريح الذي يصوَّر في زوايا الخرائط القديمة: وجهٌ طِفْليّ عنيف[1]. ونتيجةُ ربط صفات البيت الثالث بتشبيه الشيطان الغامض في البيت الرابع أننا، رغم عدم وجود شيء عاجز في وجه الشيطان وعدم وجود شيء شيطاني يتّصل بالطفل المولود حتّى الآن، نُحثّ على ربطِ «عاجزاً» بـ «أتكلّم بصوت عالٍ» وربط «شيطان» بصورة الطفل، وهكذا نصير مقتنعين على نحو مبهم بأنه يمكن أن يكون ثمة شيء من قبيل الشيطان العاجز ـ ذلك الشيطان العاجز هو ما يكون عليه الطفل الوليد حقيقةً. (وبعد أن حقّق بليك الهدف بهذه الوسائل الملتوية يحقّ له بعدئذٍ أن يقول: «مقيّداً وضجِراً ظننتُ أنّ الأفضل أن أعبس فوق صدر أمي»). ونحن نقبل الربط الغامض، «طفل مثل شيطان»، لأننا قد قبلنا قبل التشابهَ المحدّد (عارياً، أتكلّم بصوت عالٍ) بين الطفل والريح ذات الوجه الطفلي. إنّ تأثيراتٍ متاحة لهذا وربّما لعددٍ كبير من الأنواع الأُخر مهيّأةٌ لمستخدم التشبيه. ونظراً إلى أنّ التشبيه غير متميّز جدّاً في شكله كما هي حال الاستعارة فإنه يترك الباب مفتوحاً لنطاق أوسع كثيراً من طرائق تشبيه شيء بشيء آخر. ولا يمكن تصوّر أنّ المرء قادرٌ على التجديد الدقيق للأشياء المختلفة التي في وسع التشبيه أن يقوم بها.

---

(1) يقارن جوزف هـ. ويكستيد Joseph H. Wicksteed في كتابه «التجربة والبراءة عند بليك Blake's Innocence and Experience»، (لندن، 1928) هذا بـ the Sixth Job illustration، ويقترح أنّ «ارتباط الشيطان والغيمة.. ربما يبدأ في صورة قصف الرعد» (ص 174).

لقد كان هدفي أن أقدّم، بمثل هذا التفصيل الذي بحثتُ فيه، مناقشةً لمسألة أنّ ما يمكن عمله في الشعر باستخدام الأدوات المختلفة التي بحثناها في هذا الفصل يعتمد اعتماداً قويّاً على المظهر اللغوي للأداة نفسها: فالصور اللغوية نفسها يمكن أن تفعل الكثير لضبط العملية التي بها يفسِّر القارىء ويستجيب. وكونُ الاختلافات في التأثيرات التي يحدثها الشعراء مسألةً لغوية لا يقلّ عن كونها مسألة ظفرٍ بتماثلٍ عقلي جيد. وفي الختام، يبدو من المناسب أن نشير إلى أنّ القوة الكبيرة للاستعارة في الشعر (والاعتقاد العصري في أنّ الاستعارة هي لغة الشعر) ينبغي أنْ توضع في علاقة مع الحقائق اللغوية المبسّطة. والسبب الأول لشيوع الاستعارة في الشعر أنّها توسّع اللغة التي تكون تحت تصرّف الشاعر كثيراً. فما دامت الاستعارة تستخدم التعابير في معنى منقول، فإنّ هذا يعني، مع خضوع الشاعر لبعض القيود غير الخطيرة، أنّ الشاعر الذي يريد أن ينظم في «ألف» ثم يجد التعابير المتصلة به ناقصة أو صعبة المراس، يستطيع من دون عناء أن ينتقل إلى تعابير «باء». وباستخدام تعابير «باء» في وصف «ألف» يتيح الشاعر لنفسه الموارد اللغوية المتاحة لـ «ب». إنّ فضل الاستعارة المتميزة لدى شاعر من الشعراء ربما يتعدّى أن تكون هناك «علاقات» بين الحبّ ونزهة في زورق فحسب، إلى أنّ هناك نطاقاً من التعابير المخصّصة التي تتصل بالزوارق والبحر أكبر كثيراً مما يكون مع الحبّ وحده؛ وما إن يقع اختياره على هذا ليكون تشابهه الأثير حتى يوفّر لنفسه كلَّ التعابير الخاصة بالسفر في البحر - ثم، إن هو شاء، تعابير الصيد والسباحة وعلم التبيُّؤ البحري أيضاً - كما في «Ballad of the long-legged Bait» (لديلن توماس Dylan Thomas). وإنّ أهمية هذه الحقيقة اللغوية الواضحة كبيرة جداً. والنظر إلى الاستعارة بوصفها ظاهرة لغوية يعني البدءَ بالظنّ أنّ التفسير الأساسي لغلبة الاستعارة في الشعر يتمثّل في حقيقة أنّ الاستعارة، من خلال توسيع نطاق التعابير تحت تصرُّف الشاعر، تقدّم له نظاماًرائعاً من الحلول لمشكلات الأسلوب الرئيسة.

ومن المستحسن أن نتذكّر، ونحن نتحدّث عن الاستعارة، أنّه ابتغاء تشكيل تشابهٍ في قصيدةٍ، على الشاعر أن يحسب حساباً لشكل اللغة العادية. فليست التشابهات جميعاً يمكن أن تعدّ للعمل، لغويّاً. وفيما تقدّم في هذا الفصل، مثلاً،

كنتُ زعمت أن ثمة تشابهاً بين الهاتف والبجّ، ورغم أنّ هذا جرى في يسرٍ في التشبيه وجدتُ لزاماً أن أباشر عملاً مخادعاً عندما واجهتني الصعوبةُ اللغوية في تشكيل استعارة لتأديته: الصعوبة أنّه ليس ثمة تعابير، سوى «بجّ»، الذي لا محيد عن أن يُدخل «كلاب البجّ» في الصورة. ولو قُدّر أنّ ثمة أيّ فعل «بجّي» لكان من السّهل أن أشكّل تشابهي في صورة استعارة. وما دامت التعابير اللازمة المرتبطة حصراً بـ «كلاب البجّ» غير موجودة استحال التعبير عن ذلك التشابه المتميّز إلّا باستعارة الأشياء وآلية التشابه الظاهر. وسيبدو أنّ السبب الحقيقي لاختيار الشاعر تشبيهاً بدلاً من الاستعارة هو في الأعمّ الأغلب أنّ اللغة العادية لا تسعفه بتعابير واضحة الارتباط بما يريد أن يجعل منه الطرف المجازي للاستعارة. ولعلّ أحد الأسباب، في شعرنا، لأن تكون هناك حالات لا حصر لها يبدأ فيها الشاعر بتشبيه ثم يمضي إلى الاستعارة أنّ عليه أولاً أن يقدّم مشابهته على نحو جليّ، وإلّا فإنّ لا أحد سيدركه. ففي حالة تشبيه ستيفن سبندر البحر بقيثارة، كان ينبغي أن يُجعل التشبيه أولاً واضحاً لأنه رغم وجود فعل «يعزف على القيثارة harping» يحدث أن يستخدم استخداماً لا يوحي بالقيثارة. وهناك اسمٌ «عازف قيثار harpist» يمكن أن يستخدم مجازيّاً، لكنّ التداعيات هنا تكون خاطئة. زد على ذلك أننا عندما نجعل القصيدة تحاول إنشاء تشبيهها بعبارة من مثل «عازف القيثارة، البحر» نكون قد أُرهقنا ببحر مشخّص. على الشاعر أن يأخذ نظام الاستخدام العادي كما هو. وابتغاء الخروج عن الوصف الحرفي عليه أن يجد من أجل الاستخدام المجازي ميداناً آخر من ميادين الخطاب توفّر تعابيره الراسخة حاجات الشاعر. وإحدى تلك الحاجات، إن شاء الشاعر أن يكون صاحب استعارة، وجوبُ كون الشيء الذي يُستخدم أنموذجاً من ذلك القبيل الذي تكون مرتبطة به من قبلُ بعضُ التعابير التي يمكن إدراكها على نحو كافٍ. وليس هذا فحسب؛ إذ لا بدّ أيضاً ألّا يلغي أنموذجه مقاصدَه بأن يجيء في النوع الخاطىء من السّياق. ويُعاب الشعراء أحياناً بإخلاصهم للاستعارات التقليدية ـ وكأنّ العالم كلّه أمامهم ليختاروا منه، وكأنّ في مقدورهم أن يستمدّوا مشابهاتهم من المبتكرات المعاصرة حالما تأتي هذه المبتكرات إلى الحياة. والحقيقة هي أنّ تلك المبتكرات أيّاً كانت

ينبغي أيضاً أن تنشأ في النظام اللغوي، مع نطاقٍ كافٍ من التعابير مرتبطٍ بها، قبل أن تستطيع تقديم لغةٍ استعارية. وتستطيع أجهزة التلفاز أن تقدّم الاستعارات في أي وقت الآن، لأنّ تعابيرها الاصطلاحية المرتبطة بها («المشاهدون»، «القنوات»، «الشاشات») ترسَّخ الآن في الاستخدام العادي. وطبيعي أن الاختراع الجديد يمكن أن يصبح تشبيهاً حالما يمكن إدراكُ اسمه من جانب أيّ جمهور يخال الشاعر أنه يتوجّه إليه، إلّا أنّ التشبيه لا يعطي الشاعر الميزات التي تقدمها الاستعارة، وربما يؤثر الشاعر الاستعارات التقليدية على التشبيه المعاصر بمقتضى أنه يستطيع أن يفعل بالاستعارة أكثر مما يستطيع بالتشبيه من الوجهة اللغوية. قد يكون مخالفاً لميولنا نحن القرّاء أن نتخيّل الشاعر يلقي نظرة حذرة على الموارد اللغوية المرتبطة بشيء قبل أن يقرّر أيّ هدف لتشبيه شيء به. لكنّه على الشاعر أن يكون واقعيّاً بشأن الموارد اللغوية المرتبطة بشيء؛ لأنه إن لم يكن كذلك فإنه سيجد نفسه حقاً إزاء عددٍ من القصائد الناقصة بين يديه. فقد يجد نفسه مثلاً، وهو في غمار عمل بيتٍ استعاري، مرتبكاً تماماً بشأن القافية، وعليه أن يتخلّى عن قصيدته أو يعيد ترتيب تطوّرها الكامل ليتحاشى الصعوبة. وهكذا فإنّ الشاعر غير حرّ تماماً في الذهاب إلى أي مجال من مجالات التجربة حين يكون في غمرة البحث عن استعارة؛ ذلك أنه لا يستطيع الاختيار إلّا من المجالات التي تقدّم موارد لغويّة قادرة على توفير كلّ الضرورات التقنية لقصيدته.

ومهما يكن، فإنّه حتى مع هذه القيود على مجاله في استخدام الاستعارة، سيجدها الشاعر الوسيلة المثلى لاستخدام اللغة لتشمل الحالة الفريدة والظاهرة المجهولة، لسبب بسيط وهو أن الاستعارة تحرّره من وجوب الإشارة بوساطة مصطلحات الإشارة؛ أعني من خلال أسماء رسّخت من قبل في اللغة العادية. فالاستعارة تأذن له أن يستخدم تقريباً أيّ مجال من مجالات النظام الكامل للغتنا.

وفضيلةٌ كبرى للاستعارة لدى الشاعر (ويشركها التشبيه في هذا) هي قدرتها على التفاعل مع الاستعارات القديمة في اللغة العادية وعلى استمداد تأثيرات خاصّة من التفاعل. والمثال المبسّط لهذا موجود في السّونتّو 30 لشكسبير:

عندما إلى جلسات التأمّل الصامت الأثير
أدعو تذكّر أشياء الماضي،

حيث تتفاعل استعارة «جلسات. . . التأمّل» مع الاستعارة القديمة «أدعو Summon up»، التي لا يُحسّ بأنّها هي نفسها رمزية لو لم تظهر في تماسّ مع استعارة جلسات الفكر. وهكذا تستعيد «أدعو إلى الاجتماع summon up» قوة الاستعارة: فالمرء يتحقّق من جديد أنّ دعوة (استدعاء) القوى العقلية للإنسان تشير إلى عمل من أعمال الاختيار والأمر. وما هو أكثر أهميةً في أية حال أنّ ألفة عبارة «أدعو إلى الاجتماع» تعمل بوصفها ضماناً لملاءمة استعارة جلسات التأمّل؛ ذلك أنّ الاستعارة القديمة تُقرّ الاستعارة الجديدة، تشدّ أزرها، تعطي للمرء قناعةً بأنّ نشاطاً عقلياً ما ماضٍ في طريقه حقّاً. وفي هذه الحال يعني الارتباط بين الاستعارة الجديدة والقديمة أنّ الشاعر قادرٌ على أن يضفي على قصيدته تميّزاً وجدّةً من خلال استعارة الجلسات في الوقت نفسه الذي يحتفظ فيه ـ ما دامت الاستعارة تُسند بالاستخدام العادي ـ بسَمْت التحدّث في يسرٍ واعتياديةٍ وعلى نحو مقنع. وقد يغدو إحياء الاستعارة «الميتة» أداةً لاستنباط تأثيرات على قدرٍ كبير من البراعة والقوة، كما آمل أن أبيّن في الفصل الثامن. ولأسباب ستتجلّى تماماً في الصفحات الختامية من الفصل القادم، لم أحاول في هذا الفصل أن أوضح مسألة ما إن كان ممكناً التمييز بين الاستعارة في الشعر والاستعارة في المجرى العام للغة. ولتلك الأسباب نفسها لم أحاول أن أعالج أو أصنّف نطاق المعاني والتأثيرات وتنوّعها، هذه المعاني والتأثيرات التي تشعّ عن تلك الشمس الدائرة واللّاهبة. ومثلما أنّ كلمة «الشمس» تفيدنا في الإشارة إلى ظاهرة في الفضاء، غير معروفة لدينا إلّا من خلال مظاهرها التي لا تحصى عدّاً، تفيدنا كلمة «استعارة» بوصفها مُلصقةَ إيضاح فحسب. وباستخدامها نستطيع أن نحدّد، إلى حدّ ما على الأقلّ، مجالاً أو شكلاً لغويّاً واحداً[1]. أمّا ما يمكن عملُه

(1) ثمة مادة غزيرة في موضوع الاستعارة. وستانفرد Stanford [في المرجع المشار إليه؛ انظر ص 49، رقم 1] مثقِّفٌ خاصة بشأن آراء الفلاسفة والبلاغيين الكلاسيكيين. وتُمسح الدراساتُ في الاستعارة والموضوعات المرتبطة بها في الفصل الخامس عشر [«الصورة، الاستعارة، الرمز، الأسطورة»] لرينيه ويلك وأوستن ورين «نظرية الأدب Theory of Literature» (لندن1949)؛ انظر أيضاً الصفحات 373 - 575 لفهرستها الخاص. وفي كتاب =

في ذلك المجال أو ما الشكل الذي «يكون حقيقةً» فيعتمد دائماً، كما يُظهر ذلك الفصلُ القادم، على طبيعة الشيء الآخر في المجال وطبيعة ذلك الذي «يكون حقيقة». في هذا الفصل حاولت أن أضع قدماً واحدة، على الأقلّ، على الأرض (وأنا أضع نظّارتي الشمسية) لأركّز الانتباه على حقيقة أنّ الاستعارة وأشكالاً أخر للتشابه، يمكن أن تدرس على المستوى اللغوي وفيما يتصل ببعض المشكلات العامة للأسلوب، ولأركّز الانتباه أيضاً على الحقيقة المرتبطة بذلك في أنه مهما حلّق روح الشاعر في السّماء وهو يتفكّر في الاستعارات فإنّ القارىء نفسه مدفوعٌ دفعاً إلى التحليق البعيد معه، لسبب واحد هو أنّ ذلك التفكير يجسَّد في تركيب لغويّ للمعنى (مرتبط بحال اللغة على الجملة بالقدر نفسه الذي يكون فيه مرتبطاً بفِكَر الناس). وإن بدا في هذا الفصل أنّ الاستعارة حصلت على قدر أقلّ كثيراً مما هي أهلٌ له فلعلّ الفصل القادم يوضح أكثر لماذا يكون كرسيّ القضاء مكاناً محفوفاً بالمخاطر لكلّ من يعتليه.

= أولمان Ullmann «الأسلوب في الرواية الفرنسية Style in the French Novel» مسحٌ قيّم جداً للمشكلات (الصفحات 210 - 217) والمراجع المفيدة؛ ويتضمن كتابه «مبادىء علم الدلالة Principles of Semantics» [انظر ص. 19، رقم 3]، وهو لغويّ أساساً، مادة مرجعية نفيسة ويعطي (ص 306، رقم 1) قائمة بالدراسات الحديثة للاستعارة؛ ولمقاطع ذات ارتباط خاص بالمشكلات الأدبية انظر، في الفهرس، «الغموض ambiguity»، «التمثيل analogy»، «التداعي association»، «الاستعارة metaphor»، ثم، في الفصل الخامس، القسم الخاص الصور المجازية القائمة على تبادل الحواس، الصفحات 266 - 289. ولتقييم مفيد للاختلافات بين النظريات المختلفة، ومضامينها، انظر مونرو س. بيردسلي Monroe C. Beardsley، «علم الجمال: مشكلات في فلسفة النقد Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism» (نيويورك، 1958)، الصفحات 134 - 144؛ وانظر أيضاً الفهرست النقدي الممتاز، الصفحات 159 - 163.

4

الاستعارة والبنية الشعرية

ثمة معنى يمكن أن يقال فيه إنّ هذا الفصل والفصلين القادمين هي في اللُّحمة والسّدا في نسيج الموضوعات التي بُحثت في هذا الكتاب. وفي التكلّم على «نسيج الموضوعات» بدلاً من مناقشة، أستخدم صورة ربما تفيد في إنكار أيّ قصد إلى تصنيف التعقيدات في المعنى التي درست في الكتاب؛ وحتى يُعرف الكثير عن طبيعة المعنى اللغوي على الجملة، يلوح أنّ تلمّسَ الإنسان طريقه مع خيوط النسيج أفضلُ من تقطيع أجزاء منه، وتمييز كلّ منها ثم ترتيبها في معرضٍ من الترتيب. ومهما يكن، فإنّه إن كان ثمة مركز واحد تبدو كثيرٌ من الخيوط مؤدّية إليه فمن «المرجّح أن يكون قد أُلمع إليه في هذه الفصول الرئيسة أكثر منه في أي موضع آخر في الكتاب. ذلك لأنّه في هذا الفصل الحاضر، مع استمرار موضوع ما يمكن أن تفعله الاستعارة، سأحاول أن أقول أيّ نوع من الأشياء أعني حين أتحدّث عن «البنية الشعرية»، وفي الفصلين القادمين سيكون لديّ مجالٌ لإظهار كيف أنّ الأنواع المختلفة للبنية يمكن أن تستخدم في التغلّب على التقييدات أو إصلاح النزعات اللغوية التي يشترك فيها الشاعر معنا. ومن ثمّ فإنّ هذه الفصول مجتمعةً يمكن أن تضع بعض الجوهر في هذه التعابير التي، إن قُدّر أن أكون مدفوعاً إلى تقديم وصفٍ دقيقٍ لوجهة نظري، عليّ أن أستخدمها ـ لأنه عليّ أن أقول إنّ الاختلاف الرئيس بين اللغة في القصائد واللغة خارج القصائد هو في رأيي أنّ الأولى تبنى على نحو أقوى من الثانية،

وكذا فإنّ التنظيم الأكثر تعقيداً الذي يحدث في القصائد يجعل في مقدور الشاعر أن يُصلح وأن يستغلّ معاً الخاصّيات المختلفة للغة على الجملة. وما يقصد إليه بتعبير «البنية الشعرية» يناقش أخيراً في هذا الفصل؛ أما ما يشار إليه بعبارة «الخاصّيات المختلفة للغة على الجملة» فسيوضح في الفصلين الخامس والسادس.

عندما نحاول الانتقال من ملاحظة الأعمال المختلفة لمكوّنات اللغة الشعرية إلى بحث السلسلة الكاملة للقصيدة تواجهنا صعوبات عديدة. والمشكوك فيه في المقام الأول ما إن كانت اللغة النقدية قادرة على معالجة دقيقة لتعقيدات الصيغ الشعرية المختلفة للمعنى على ذلك المستوى الذي يكون فيه، كما يقول شكسبير في السّونتّو الثامنة، «خيط، هو زوج محبوب لآخر، يضرب كل منهما الآخر من خلال التنظيم المتبادل» وفي المقام الثاني، حتى إن أمكن مواجهة هذه الصعوبة على نحو من الأنحاء، سيظلّ من المستحسن أن يوضع في الحسبان، مقدّماً، ما يمكن أن يأمل المرء إنجازه من خلال دفع النقد النظري إلى هذا المستوى، ما دامت القصيدة (وهي أكثر تعقيداً بما لا يحصى من أية جملة فيها، وقد تكون كلّ جملة أكثر تعقيداً من الجمل المشابهة في الخطاب العادي) ستبدو، من خلال التحديد، عائقاً أمام إعداد تعميمات مفيدة حول تنظيم المجموع. وحتىّ بنية اللغة العادية تكون، فوق مستوى الجملة، «حرّةً»، على قدر اهتمام التحليل اللغوي. كما يلاحظ (جون ل. م. ترم John L. M. Trim)،

«حين تُخضع لمناهج التحليل المناسبة، تُثبت لغةُ كلّ جماعة جرى درسُها أنها تمتلك بنية مطوّرة ومنظمة على نحو دقيق. وتتنوّع أنماطُ البنية الموجودةُ تنوعاً هائلاً، لكنّها جميعاً تشترك ببعض الخاصّيات الأساسية. وتعمل جميعاً من خلال مجموعة صغيرة من الوحدات الصوتية الأساسية (الفونيمات)، التي تتوحّد في طرائق محدّدة لتشكّل «المورفيمات»، الوحدات المعنوية الأساسية في اللغة، والجذور، والإضافات. وهذه نفسُها تتوحّد لتشكّل هرميّةً صاعدةً من الوحدات (مثل «كلمة»، «عبارة»، «جزء من جملة»، «جملة») لكلّ منها نمطٌ محدّد من وحدات ثانوية، كلّ منها أطول وأكثر تعقيداً، ويمتلك مخزوناً أكبر. وفوق مستوى الكلمة يصعب كثيراً تحديد المخزون. وبدلاً من ذلك تُعمّم بياناتُ إمكانية التجميع في النحو. أمّا فوق الجملة، فإنّ السلسلة الكلامية المسموح

بها تكون متحرّرة كثيراً بحيث ليس ثمة محاولة لتحديد الإمكانيات. وإنّ أي تسلسل هام للجمل ربما يشكّل تعبيراً فذّاً»[1].

فوق مستوى الجملة لا تقيّد بنيةُ اللغةِ نفسُها اختيارَ المتكلّم الطريقةَ المثلى لترتيب خطابه؛ وسيعتمد الترتيبُ على موقفه ومقاصده، وعلى مجمل خبرته الماضية بشأن كيفية تعبيره عن نفسه بحيث يقدّم معنى للآخرين ـ وأكون ههنا غامضاً على نحو مقصود لأتفادى تحديداً أو تعداداً للطرائق الممكنة التي يمكن للجمل حين توضع فيها معاً أن تؤدّي معنى من المعاني. وقد تسهم العلاقات المنطقية بنصيب كبير، إلاّ أنّ سياق التعبير هو الذي يُصنع منه معنىً في كثير من الأحيان، وعندما نتأمّل تعدّد العوامل المستخدمة في صنع معنى ما يعبر به (ربما يكون على المرء مثلاً أن يقوم بتقييم سريع لموقف المتكلم ودوافعه لفهم وثاقة الصلة بين جملة وأخرى) نكون مثبّطين عن افتراض إمكانية تقديم أيّ وصفٍ منظّمٍ للطرائق المختلفة التي قد يتماسك فيها الخطاب. فما مقدار الضآلة إذن في ترجيح إمكانية أن نقدّم أي وصف منظم للطرائق المختلفة التي يمكن أن يتماسك فيها الخطابُ الشعري؟ ـ أو، على نحو أصح ـ إن ما ينبغي أن يُبحث عنه إن أريد لنا أن نتحدّث على نحو مفيد عن بنية القصائد، أو حتى عن بنية أية قصيدة مفردة، هو إجراءٌ ما يقصدُ إلى تحديد طبيعة الشعريّ الغنيّ بشعريته وتوضيح هذه الطبيعة في تنظيم الخطاب الشعري، وهذا نفسُه لن يدخل نطاق مقاصدنا الحالية إلاّ عندما يرجَّح له أن يساعدنا، في قراءة القصائد، على إدراك المغزى، أو، في نقد القصائد، على التحدث عن اللغة الشعرية على نحو أكثر وضوحاً. وأي افتراضٍ منهما افتراض كبير. والحقّ أنني لا أكاد أعرف أيّ المحاولتين أكثر رعباً، ذلك لأنّ المرء في الحالة الأولى سيبدو باحثاً عن طريقة للتحدّث يمكن أن تأتي إلى الأرض بماهية ذلك الذي يمكّن الشعرَ على نحو غريب من فعل أشياء غير محتملة من قبيل «رؤية عالمٍ في ذرّة رمل»[1]، وفي الحالة الثانية يحاول المرء على نحو أقلّ صعوبةً إظهار قدرة البنية الشعرية على أن تضفي على عناصرها معاني أكثر تفرّداً من أيّ شيء تمتلكه تلك العناصر في

(1) جول . م. ترم، «مَنْ علّمني اللغة ?Who Taught Me Language»، مجلة Listner، 25 شباط 1960، ص 340.

(1) بليك، «ملامح البراءة Auguries of Innocence»، 1, 1 .

الحالة العادية. وثمة شيء محيِّر هنا، في أننا نبدو مهتمّين بشيئيْن مختلفين تماماً في الحال: في تأمّل القصيدة على الجملة نكون متأمّلين اتّساعَ المعنى، بينما في تأمّل أجزائها ـ تأثير الكلمة، العبارة، البيت، وهلّم جرّا ـ نكون متأمّلين قوّة المعنى، ومن غير السهل أن نبيّن كيف يمكن أن يوجد المعنى القويّ من دون ضبط وتحديد. وهكذا فإننا عندما نتابع فكرةَ «بنية» القصيدة نبدو متابعين شيئاً ذا قدرة فائقة على أن يكون قادراً على أن يضفي، على أجزائه، معانيَ واضحة ومتفرّدة وملموسة ـ أو أيّ شيء خلاف العام ـ في حين أنّ هذا الشيء أو سواه مما ندعوه «بنية» يُحدث في الوقت نفسه انتشاراً لغزارة المعنىٰ أو إحساساً بأهمية القصيدة على الجملة. وعلى قدر ما يُفعل هذا يكون الإنسان مهيّأً لأن يشعر بأنه لا يمكن إعطاء تحديد شامل لمعنى القصيدة الكاملة، ذلك أنّ مغزاها على الجملة لا يمكن أن يُستجمع أو يعاد تحديده على نحو دقيق. وثمة شيء غير مقنع حول نقدنا ما لم يُحلّ هذا التناقض الظاهري المتمثل في الاتساع في الكلّ والتخصص في الأجزاء. وما لم يُحلّ، فسنجد أنفسَنا، في الحديث عن الأجزاء، ندخل تخصصاً لا نهاية له في دقائق المعنى السّياقي، من دون أن نكون قادرين على إظهار كيف حدثت تلك الدقائق هناك، أو حتى إنّنا لم نوجدها بأنفسنا، وفي الحديث عن الكلّ ربما يستحيل نقدنا إلى إعجاب عامّ زاخر بالانفعال بالتعقيد والتزامن في العمليات العقلية التي تثيرها جملة القصيدة ـ وكذا، من دون أن نكون قادرين على أن نقول كيف تُثار. والأسوأ أننا نكون قد انسحبنا من معركة إدراك أعمال اللغة الشعرية في المرحلة التي تكون فيها هذه الأعمال في ذروة تميّزها: أقصد في النقطة التي نتحقّق فيها من أنّ الدائرة الداخلية للمعاني القويّة ينبغي أن تُربط بالدائرة الخارجية للمغزى الفسيح. وإذا ما استطاعت اللغة الشعرية حقّاً أن تُغلق دائرتها بحيث تضفي التفرّد على معاني العبارات المستقلة، ثم في الوقت نفسه أن توسّع على نحو ناجحٍ جدّاً مغزى ما يُقال من أنّ النجوم في الفضاء الخارجي تبدو وتُرجِّع صدى أشعّتها، فسيظهر أنه لا يمكن أن يكون هناك شيء أكثر جدارة بأن نفعله من أن نبينّ كيف يمكن أن يكون هذا.

وطبيعي أنّه ربما يكون صحيحاً بشأن هذا التناقض، وكذا بالنسبة إلى

التناقضات الأخرى، أنّ ما يورّطنا في مشكلة هو لغتنا، وأنه على غرار التناقضات الأخر يمكن أن يحلّ من خلال إعادة التحديد. ويخامرني شعور بأننا يمكن أن نفعل شيئاً لحلّ هذا التناقض الأول، أولاً من خلال تبيّن ما إن كنّا، ونحن نتحدّث عن «المعنى في الأجزاء» و«معنى الكلّ»، نستخدم كلمة «معنى» بمعنيين مختلفين؛ ثانياً، من خلال تبيّن ما إن كان الشمول أو التخصّص في الأجزاء قد أحدثا حقّاً أيّ شيء ذا علاقة بالضبط، وبالتقييد والتحديد اللفظيين. لكنّ المشكلة في محاولة حلّ التناقض من خلال إعادة النصّ على أبيات كهذه أنّ لدينا عدداً كبيراً جدّاً من المفاهيم التي نتلاعب بها في وقت واحد. والمثال مفيدٌ دائماً في إنزال النظرية إلى أرض الواقع، وقبل أن نعالج مشكلة هذا التناقض على نحو نظريّ، ربما يكون مفيداً أن نحاول تشريح العقدة التي بين أيدينا وفحص النهايات الفجّة، وذلك بأن نأخذ مثالاً ونسأل عن الخاصيات التي نجدها فيه. وهكذا أقترح أن نستثير مشكلة البنية في النقاط التي تستدعي فيها بوضوح استخدام الاستعارة، آملين أنّ الثوران الحاصل سيبرز بعض الأشياء الغريبة الخفية فيما يتصل بالطرائق الشعرية في الخطاب. وربما يأمل المرء بثوران كبير وغير عشوائي، على أساس أنّ «الأهمية البالغة للصورة في الشعر أمرٌ لا ريب فيه»، كما يقول (أولمان Ullmann) في ختام تعدادٍ للنقّاد والشعراء الذين شهدوا بجدارة لهذا المظهر[1].

إنّ سونتّو شكسبير 73 حالة واعدة، ما دامت أبياتها الاثنا عشر الأولى مخصّصة لتقديم ثلاث استعارات مترابطة؛ فضلاً عن أنها لقيت ترحيباً خاصّاً، ويلاحظ ناقد حديث أنّ منهج «شكسبير في هذه السّونتات يمكن أن يُلحظ جيداً في السّونتّو 73»[2].

قد ترى فيّ ذلك الوقت من السنة
عندما تتدلّى الأوراق الصفر، أو لا تكون ثمة أوراق، أو تكون ثمة أوراق قليلة،

---

(1) «الأسلوب في الرواية الفرنسية Style in the French Novel»، ص 211.

(2) هلت سمث Hallett Smith، «الشعر الإليزابثي: دراسة في التقاليد، والمعنى، والتعبير Elizabethan Poetry: A Study in Conventions, Meaning, and Expression» (كيمبردج، ماسانشوستس، 1952)، ص 182.

على تلك الأغصان التي تهتزّ أمام
الجوقات العارية المقفرة، حيث غرّدت أخيراً الأطيار الجميلة.
ترى فيّ شفق ذلك اليوم
عندما يتلاشى في ناحية الغرب بعد الغروب،
والذي عمّا قريب سيزيله الليل الأسود،
نفسُ الموت الثانية، التي تحكم على كلّ شيء بالموت.
ترى فيّ توهّج تلك النار
التي تضطجع على رماد شبابه،
كفراش الموت الذي عليه ينبغي أن تلفظ أنفاسها الأخيرة
أماتها ذلك الذي كانت تُغذّى به.
أدركْ هذا، الذي يجعل حبّك أكثر قوة،
لتُحبَّ ذلك الذي عليك حقّاً أن تودّعه قبل أمد طويل.

آمل ألّا يعيش قارئي قدراً كبيراً من الحيرة إن أنا بدأتُ باقتباس تعليق (هَلِت سميث Hallet Smith) على السّونتّو 73: «إنّ ثراء السّونتّو ينشأ عن تأثيراتها الاستعارية أكثر مما ينشأ عن وضوح بنيتها»[1]. وتبدو كلمة «بنية» في هذا المقبوس تعني تماماً «الخطة العامة»، لأنّ هذه الفقرة، التي اقتبست جملتها الأخيرة توّاً، تبدأ:

«إنّ السّونتو 73 واضحةٌ في خطّتها العامة. ولكلّ من الرباعيّات الثلاث علاقةٌ بالأخرى وتطوّرٌ طبيعيّ. وتنطلق من انقضاء السنة إلى انقضاء النهار إلى انطفاء النار، مقرّبةً غاية الاستعارة من الموضوع كلّما تقدّمت القصيدة».

لقد بدأتُ بهذه المقبوسات لسببين ـ السبب الأول أنّ الوضوح الملاحَظ في «الخطة العامة» ـ دعنا نسمِّها «خطة الموضوع» ـ هو وضوح التجريدات: العلاقة بين انقضاء وانقضاء وانقضاء. وإنّ تفحّص النقاط الدقيقة المحدّدة في كلّ رباعية يجعل من الواضح أنّ هذا التجريد رغم أنه من وجهة أولى التجريد الذي يلائم كلّ الاستعارات أحسن ملاءمة، تظلّ مناسبته لكلّ منها قلقة وواهية ـ رغم أنه واضح كثيراً أيضاً أنّ خطّة الموضوع في السّونتّو تحضنا على

---

(1) في المرجع المشار إليه، ص 185.

الاعتقاد بأنّ كلّ ثلاث مجموعات من التفاصيل يراد منها حقّاً إيضاح التجريد العام. الغرض الثاني للاهتمام بهذه المقبوسات أنّه، رغم أنّ المرء يمكن أن يرى في هذه السّونتّو خطة موضوع واضحة، يمكن في الوقت نفسه تأكيد أنّ «ثراء» السّونتّو لا ينشأ عن هذا على قدر ما ينشأ عن «تأثيرات» شيء آخر. ونحن هنا مرةً أخرى أمام الموقف المثير وهو أنّ السّونتّو تدفعنا إلى أن نرى خطة موضوع واضحة تتألّف من علاقة واضحة بين التجريدات الواضحة إلاّ أنّ خطة الموضوع هذه تُهمل «الثّراء». وليس في مقدوري التفكير بطريقة أفضل لعرض الاختلاف بين البنية الشعرية وغير الشعرية أفضلَ من القول إن التشكيل الشعري يتكوّن من أكثر من علاقة واضحة بين تجريدات واضحة، تضفي اتصالاً عاماً على الكلام. ورغم أنّ هذا النوع من الوضوح والاتصال مقوِّمٌ ملحوظ ومرسوم بعناية من مقوّمات هذه السّونتّو فإنّه واضحٌ أيضاً أنّ وصف خطة الموضوع الواضحة والمتصلة هذه لا يُلقي أيّ ضوءٍ على أسباب الإثارة التي نستشعرها عند قراءة السّونتّو؛ فليس ثمة ما هو مثير في مجرّد إعلامنا أنّ بداية الشتاء وقدوم الليل وانطفاء النار هي جميعاً أمثلةٌ للأفول وأنها تصف بوساطة المجاز ما يشعر به الشاعر. وإن كان ذلك كلّ ما في القضية، فمن الذي يهتم؟ نحن نهتمّ بسبب الطريقة التي تعالج فيها هذه الأمثلة بالتفصيل. إن خطّة الموضوع، المتصلة والواضحة، تأذن بالمعالجة المفصّلة. غير أنّها لا تقوم بها بنفسها. وما تحدثه نوعٌ من الرّبط بين التفصيلات. وخطّة الموضوع تربط بين التفصيلات من خلال دفعنا إلى أن نجرّد منها صيغةً عامةً، ومن ثمّ تجعلنا نربط بين كل ثلاث استعارات بوصفها أمثلةً للشيء نفسه. لكنّه في الوقت الذي تقول فيه خطةُ الموضوع إنّ الاستعارات تمثّل بـ «الشيء نفسه»، فإنّ تفاصيل الاستعارات نفسها تتساند على نحو تقول فيه شيئاً آخر، كما سأحاول أن أبيّن.
وإن أنا نجحت في تبيانه، فسأحاول بعد ذلك إثبات أنه في غاية الأهمية بالنسبة إلى الشاعر أن يكون قادراً على دفع قصيدته قدماً بأكثر من مجموعة من الأعنّة في الوقت نفسه، وأنّ الطريقة المتميزة التي يزوّد الشعراء بها أنفسهم بأعنّة إضافيةٍ إنما تكون من خلال استخدام الاختلاف بين ماديّة التفاصيل المفظية، من وجهة، والتجريدات التي يمكن لتلك التفاصيل أن توحي بها، من وجهة أخرى.

ونحن مدفوعون في السّونتّو 73 إلى فرض عامل مشترك في الاستعارات الثلاث الخاصّة من خلال الصيغة المكرّرة الواضحة «قد ترى فيّ»/ «ترى فيّ»/ «ترى فيّ» / «أدرك هذا»، وهذا الإيحاء القويّ بالتماثل يوسّع بقوة في الصيغة الثانوية «ذلك الوقت من السنة... عندما» ـ «شفَق ذلك اليوم عندما» ـ «توهّج تلك النار التي». ورغم أنّ التفاصيل التي تنطوي عليها هذه الخطط عَصِيّةٌ جدّاً على التلخيص فإنها تسمح لنفسها بأن تمثّل في صورة معنوية عادية(*) للأفول (في السنة، في اليوم، في النار). لكنّ ذلك التصوير الذاتي العادي، أيّاً كانت درجة القسرية في تقديم القصيدة إيّاه، يهمل قفزات أخر تتواصل داخل تفاصيل الاستعارات، وتنتقل بانتقال الاستعارات من فصل متهدّم أجرد بارد إلى نار متوهجة، من وقت من السنة إلى لحظة عصيبة، ممّا قد انقضى إلى ما هو وشيك، من المدركات المنفصلة والمرجع الواضح في الرّباعية الأولى («الأوراق الصفر»... «الأغصان التي تهتز أمام») إلى الصورة المعقّدة الواحدة ذات الرمزية العالية في التعبير والمشعّة بالفكر، في الرباعية الأخيرة. وضبط هذه الاستعارات ليس بأقلّ من الضبط الذي يكتنف ظهور التجريد «العام» بفعل صيغة «فيّ...». لأننا إن تفحصنا الرباعيّة الثانية بدقة فسنرى أنه في حال كلّ من القفزات (من البرد إلى النار، من الماضي إلى المستقبل، من المسهب إلى المركّز، إلخ) تحتلّ الرّباعيّة الثانية مرحلة وسطى بين الرباعية الأولى والثالثة. والانزلاق من «البرد» خلال «يتلاشى في ناحية الغرب» إلى «توهّج الـ... نار»، والإشارة إليه سهلة، ليس أكثر أهميّةً من الانزلاقات الأخرى التي تجريها الرباعيّة، رغم أنّ هذه تأخذ وقتاً أطول في نقلها إلى لغة نقدية وربما لا يُوافَق بسهولة على كونها مهمّةً ـ ذلك لأنها لا تبدو للعيان، ولأنها تجسّد علاقات بدلاً من مراجع. لكنّ حالات الفعل تنزلق أيضاً (من «غرّد» خلال «عما قريب... تقصيه،... تحكم على كلّ شيء» الغامضة» ـ هذه التي تتأرجح بين الحاضر والمستقبل ـ إلى «ينبغي أن تلفظ أنفاسها الأخيرة»)؛ ومن دون هذا الانزلاق لا يمكن أن نكون معدّين لأن ندرك في الرباعية الأخيرة الإلغاء المتزامن لحالة الفعل (لأنّ النار معدَّةٌ لأن ترمز إلى عملية مستمرّة) وامتلاء اللحظة الباقية الوحيدة من

(*) الصورة المعنوية ideogram: كلمة مصوّرة تعبّر عن معناها أو تدلّ على معنى قريب منها [المترجان: عن معجم مصطلحات الأدب].

الحيوية المتّقدة بأهمية وتأثير انفعاليّين. ومن المهمّ أيضاً القول إنّ الرّباعية الثانية تضاعف درجة الرمز المفروض على الاستعارة الأساسية. في الرّباعية الأولى لم يستخدم التصوير الإضافي سوى في عنصر واحد متميز من عناصر الوقت في السنة، أي الأغصان، التي استعير لها أن تكون «جوقات عارية مقفرة». أما في الرباعية الثانية فإنّ «الليل الحالك»، الذي يغمر الشفق كلّه في جهة الغرب، هو الذي يقدّم تصويراً إضافيّاً - ليس بوصفه «نفس الموت الثانية» فحسب بل بوصفه ذلك الذي «يحكم على كلّ شيء» أيضاً؛ هذه الشحنة الإضافية من التصوير تمهّد السبيل لتعقيدٍ لا يمكن تحليلُه تقريباً في قوله:

تلك النار
التي تضطجع على رماد شبابه،
كفراش الموت الذي عليه ينبغي أن تلفظ أنفاسها الأخيرة
أماتها ذلك الذي كانت تُغذّى به.

جديرٌ بالملاحظة أيضاً أنّ التصوير الإضافي في هذه الصورة الأخيرة لا يمكن فصله عن تحديد نوع هذه النار. ونقول ثانية إنّ الرّباعيّة الثانية هي التي تمكّننا، بفعل كونها مرحلة متوسّطة في نطاق التصوير الإضافي ومعالجته، من الانسياب بيسر من التحديد الوصفي للرباعية الأولى إلى تحديد، في الرباعية الثالثة، يحظى بقوة رمزية عالية تلحقُ بركب الميتافيزيقي. هذه الشّحنة الثقيلة من التصوير، التفكير والميتافيزيقا في لغة الرّباعية الأخيرة، تُتلقّى من دون أيّ إحساسٍ مزعج بضعف مفاجىء في ارتباطها بالواقع العادي؛ ولعلّ أسمى ثناء يمكن أن نقدّمه للقصيدة هو القولُ إنّ تعاقب الأنواع المختلفة في لغتها مضبوط ضبطاً عالياً على نحو ندخل فيه لغة الرّباعية الأخيرة، البعيدة كثيراً عن لغة الحياة العادية، دونما تردّد.

ويظلّ يمكننا أن نقول شيئاً أكثر تفصيلاً من هذا، إن كان لنا أن ندرك المعالجة الدقيقة لهذا التصوير الإضافي. وتحقّق الرباعية الأخيرة مواجهة فكرة الموت الوشيك الحدوث بفكرة النار المتوهجة وبذلك توصِّل توتر القصيدة إلى ذروته؛ وفي هذه الوجهة أيضاً، في مستطاع المرء أن يلحظ تقدّماً ثابتاً من الرباعية الأولى إلى الأخيرة؛ وعبارة الـ«وقت من السنة» في الرباعية الأولى

ليست استعارة إلّا على نحو تسانديّ لحال الموت الوشيك؛ ولو أفردت هذه الرباعية لكان من المحتمل كثيراً أن تُتّخذ استعارتها لربط الأسى الناشىء عن القوى أو المباهج المتقصة بالإحساس بأنّ النضارة قد ولّت، أكثر منه بالإحساس بأنّ المرء ينبغي أن يموت حالاً. والرباعية الثانية هي التي تسرّع ارتقاء مغزى الاستعارة من المباهج المفقودة إلى الموت الوشيك الحدوث وذلك بإدخال كلمة «الموت» بقوة. على أن إدخال هذه الكلمة لا يبدو اعتباطيّاً، أو يفرض علينا خططاً، لأنّه يأتي في التصوير الثانوي المألوف للّيل بأنّه «نفس الموت الثانية»، لكنّ مجرّد وجود الكلمة في القصيدة يؤثّر في تفسيرنا للاستعارة في كلّ من الرباعيات الأُخر. إنّ تقييد المعنى في التجريد الأول ـ المنتزع من تفاصيل الرباعية الأولى ـ يُستدعى إلى العمل في الرّباعية الثانية (وكذا، مرة أخرى، في الثالثة)، وذلك بضرورة ربط تفاصيل جديدة بالتجريد الذي قام به المرء في البدء. هذه الإعادة الارتجاعية للتحديد يمكن أن تكون على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إلى التأثير الشّامل للقصيدة. أليست الحقيقة أنّ صورة النار المتوهّجة، في الرباعية الثالثة من هذه السّونتّو، تحدّد من جديد، للشاعر ولصديقه، ولنا أيضاً، ما يمكن أن نفعله إزاء حالةٍ وصفت أولاً بأنها عارية وباردة ومتهدّمة؟ ذلك أنه قد استمالنا بعنايةٍ من خلال الترتيب في خطة موضوعه إلى الاعتقاد بأنّ ما يوصَف في الرّباعيات الثلاث هو الشيء نفسه. فالتماثل تجريد محدَثٌ بإحكام، وهو يثبّت رغم أنّ التفاصيل المتعاقبة في القصيدة تنتج، في سلسلة، تجريدات متماثلة تماثلاً مشكوكاً فيه فحسب. و«التماثل» الذي تصرّ عليه خطة الموضوع هو المقدّمة المنطقية الأساسية لما يراد إثباته بنجاحٍ في اللغة التخصيصيّة للقصيدة.

وعندما يدرس المرء هذه السّونتّو يبدو له بجلاء تامّ، رغم امتلاك تسلسلها الاستعاري المزية الخاصة المتمثّلة في إنشاء تجريدات طيّعة، أن استمرار هذه التجريدات وصياغتها يتوقفان على شيء خارج الاستعارات (أي على خطة موضوع تتمثّل في تكرار العناصر) أولاً ثم على شيء داخل التفاصيل اللفظية في الاستعارات نفسها. وعلى قدر ما يستطيع المرء أن يعزل ويصف الضوابط التي يتم إنشاؤها في التقدّم المستمرّ للمعاني، يجد المرء أنّ هذه الضوابط ينبغي أن

تـدرس بلغة تفـاعل كـلّ منها مـع الآخر؛ وغـاية الضـوابط أن تُحدث في ختـام السّـونتّو تقـابـلاً لتلك العنـاصر الشعـوريـة التي أُوحي بهـا بـإسهـاب في البـدء فحسب. وعندما تُبرز هذه العنـاصر الشعوريـة المختلطة والموحى بها بإسهـاب إبرازاً كاملاً، وتصل إلى المرحلة التي يدعو كلّ منهـا الآخر إلى مبـارزة كلاميـة، يستنبط الشاعر ضرباً خاصّـاً من اللغة يستـطيع فيـه كلّ عنصر شعـوري، وكلّ مبارز، أن يضرب، إن جاز القـول، بسيف الآخر. قـد يكون هـذا متناقضـاً، ولكن هكذا لغة الـرّباعيـة الثالثـة. وجديـرٌ بالملاحظة أنّ عنـاصر الشعور تبلغ درجةَ المبارزة بسبب ما أحدثته التفاصيل الطبيعيـة («البرد» يغـدو «ناراً»)، وهي تتبـادل السيوف ـ تتحـدّث على نحـو متناقض ـ لأنّ التفـاصيل المصـطنعـة (أي الشحنة الإضافية من التصويـر اللفظي المفـروضة عـلى المشهد الـطبيعي) بلغت مستـوى يكون فيـه التناقض الحـافل بـالمعنى أمراً ممكنـاً. فمن وجهة أولى تُثبت التفاصيلُ الطبيعية أنها ليست ممـاثلة للشيء نفسه (الأفـول) فحسب، بل ممـاثلة أيضاً لأشياء مختلفة جداً (الحماسة الضائعة، الحيـويّة التي لا تـزال باقيـة). ومن وجهة أخرى، تُثبت التفاصيلُ المصطنعة أنها جيش احتلال يتقدّم خِلسـةً ويجتاح بنجاحٍ في الرباعية الأخيرة النطاق الكامل للرباعية بحيث تكون اللغة هناك، إذ تصبح شبكةً من الصور، قادرةً على أن تجمع باللغة الرمزية شمل تلك المشـاعر التي تعجِز اللغة الحرفية عن التعبير عن تعايشها وتداخلها.

ولو أننا درسنا الوسائل التي تـزوّد بها استعـاراتُ هذه السّـونتّو الشـاعرَ بلغـة دائمة التغيُّر لتأكدّنا من أن كثيراً من أهمية الاستعارة من حيث هي صورة يكمن في قابليتها للتغيّر. فالاستعارة في «ذلك الـوقت من السنة. . .» نـوعٌ من المعادل الموضوعي objective correlative: تعيد إلى الذاكرة معنى فضفاضاً لما يمكن أن يحسّ به الإنسان على نحوٍ طبيعي إزاء هذا المشهد وفي هذا الوقت. أما استعارة الغروب، التي تمتلك شيئاً من هذه الخاصية أيضاً، فتحوّلها إضافة الليـل الأسود إلى شيء أقـرب إلى الصورة الـرمزيـة emblem ـ إلى صورة أكـثر دلالـة عـلى المغزى، أو إلى التفسير.

واستعارة توهّـج النار نفسهـا نسيجٌ من صـور المشابهـة والتناقض، تستخـدم

إحداها لتفسير الأخرى، أمّا تأثير هذا فعصيّ جدّاً على التحليل. ولعلّ واحدة على الأقل من وظائف عناصر البيئة في هذه السّونتّو أنّ هذه العناصر تقدِّم «الاستراتيجية» التي يخطط الشاعرُ بها لنفسه في موقفٍ يكون فيه هذا النوع من اللغة ممكناً. أمّا كيف ندرس تأثير لغة كهذه فسأبقي ذلك للبحث في فصل آخر. في هذا الفصل لدينا ما يكفي للقيام به الآن، إن نحن قصرنا أنفسنا على السؤال عن التعميمات المفيدة التي يمكن أن نصنعها من نتائج فحصنا الدقيق لبنية السّونتّو على الجملة.

سيكون أفضل في البدء أن نشير إلى أنّ هذه البنية، رغم أنها معقّدةٌ جداً، لا ينبغي أن ينظر إليها بوصفها غير أنموذجية للعمليات اللغوية في القصائد على الجملة، أو حتى منفصلةً عن العمليات اللغوية في الحياة العادية. وتمتلك السّونتّو، وهي تشترك في ذلك مع قصائد أخر دُرست في هذا الكتاب، خاصية أنها تضفي طابعاً خاصّاً على معاني الكلمات التي تستخدمها والمفاهيم التي تستدعيها للعمل؛ تقوم بهذا بإضفائها على معاني الكلمات وعلى المفاهيم مبدأً جديداً ومباشراً وخاصّاً ومعقّداً في التفاصيل الدقيقة للقصيدة. ثم إنّها، بعيداً جدّاً عن القفز إلى عالم فوق عالم العمليات اللغوية العادية، تتحمّل مشقةً إضافيةً في استدعائها للعمل على نحو حاسم. وطبيعي لدى مستخدم اللغة أن يستخلص من تفاصيل أيّ تعبير فكرةً عن كيفية تساند التعبير؛ وهذه السّونتّو، كما بيّنتُ، تثير، وتثبّت في خطة الموضوع، تجريد عامل مشترك من الاستعارات الثلاث جميعاً. لكنّ خصوصيّتها أنّ هذه الإثارة وهذا التثبيت للتجريد يُقام بهما لإحداث توتّر بين التجريد نفسه والعمليات الأخر التي يوسّع نطاقها داخل التفاصيل المتعاقبة في الاستعارات المتوالية. وفي هذه النقطة نرى تبايناً لافتاً للنظر بين التنظيم غير الأدبي والتنظيم الأدبي. ففي الخطاب العادي نتوقع أنّ الخطاب سيتساند في طريقة واحدة رئيسة؛ وهي أنّ ما يعنيه على الجملة سيأتينا إن نحن أدركنا خطة موضوعه. أمّا في هذه القصيدة فإنّ خطة الموضوع عنصرٌ واحد فحسب في جملة تنظيم واسع، بوساطته نستمدّ من القصيدة على الجملة تجربة لفظيةً أكثر إثارةً من تكرار الفكرة العامة المتمثلة في الأفول، وأكبر من هذا التكرار. وهكذا فالقول إنّ القصيدة تتحلّى بدرجة من التنظيم أعلى مما نجد في

الخطاب العادي ليس إطراءً مفعماً بالنشوة للإثارة التي نحصل عليها بقراءة القصائد، وإنما هو وصفٌ متزنٌ للحقيقة. وما هو في الخطاب العادي أعلى مستوى من التنظيم - «تساند» التعبير - هو في هذه القصيدة مستوى واحدٌ فحسب؛ ذلك أن القصيدة تتساند بهذه الطريقة ولكنها تتساند أيضاً بطرائق أخر. وضمن التفاصيل الدقيقة التي تكسو الصورة المعنوية ideogram للأفول جسداً وتفصيلاً ذاتيّيْن، توجد عملية متصلة من التحوّل، من العلاقات المتعدّدة التي تخضع للتغيّر؛ وينشأ الإحساسُ باتساع المعنى في السّونتّو عن هذه التحوّلات المتعدّدة للقديم إلى الجديد.

ويبدو واضحاً تماماً أنّ التنظيم المضاعف غير ممكن إلاّ بوسيطٍ مادّتُه (إن كان لي أن أتحدّثَ على هذا النحو) مستحوذٌ عليها هي نفسها من خاصّيات متعدّدة. وفي عدد من القصائد التي درسناها في الفصول الأولى رأينا الشاعر يستخدم خاصّيات مختلفة للكلمات ومعاني الكلمات. أما في هذه القصيدة فنراه على نحو أكثر وضوحاً يستخدم خاصّيات للمعنى نجد من المفزع أن نُلزَم بقبول اختلافها. ونحن في الحديث العادي لا نعترف بأنّ التجريد كينونةٌ ذات نظام مختلفٍ عن نظام التفاصيل الذي نجرّده منها. ويتضح رغم ذلك، في هذه القصيدة، أنّ الاختلاف كبير جدّاً بحيث إنّ الأنموذج المجرَّد يمكن أن ينافس النماذج الأخر المتأصّلة في التفاصيل الدقيقة التي يجرّد منها. أما بالنّسبة إلى هدف الخطاب العادي فإنّ هذا التعارض بين ما نجرّده (ونعتقده «المعنى») وبين ما نجرّد منه (الدقائق والعلاقات التي تعني) مفترًى، وخيرٌ لنا ألاّ نفكر فيه البتّة - أو لعلّنا نلوذ بالصمت التام. وأما بالنسبة إلى أهداف الفن الأدبي فإنّ تراكب المعنى؛ انشقاقه داخل نفسه، على قدر كبير من الأهمية. وفي هذه القصيدة يُدفع التجريد العادي الذي يوحّد والتفاصيل التي تفرّق متباعديْن، إلى مظهرٍ من قبيل:

شيء متماسك
ينداح على نحو أكثر اتساعاً من السماء والأرض،
ورغم ذلك فإنّ الاتساع الهائل لهذا الانقسام
لا يسمح بفتحة لدخول رأسٍ رقيق

كنسيج أرياكن Ariachne محطم[1].

كلّ عنصر من ذلك «الشيء المتماسك»، المعنى، لا ينفصل فحسب، بل يُضفى عليه تنظيم خاصّ. وحين يفعل الشاعر هذا يمكّن نفسه بقوة من أن يزيد مقدار تفاعل العلاقات المنظّمة تنظيماً خاصّاً التي تشمل السّونتّو كاملةً، وكذا يعقّد هذا التفاعل. ولعلّه في هذه النقطة يكون في مقدورنا أن نفعل شيئاً لإعادة إثبات التناقض في غزارة المعنى التي لا تحد، التي تبدو ناشئة عن الإسراف في التفصيل. وربما ينشأ الإحساسُ بالغزارة الكبيرة في المعنى عن تعدّد العلاقات المنظّمة والتوتّرات بينها، في حين أنّ الإحساس بالمعاني الفذّة الفعّالة ينشأ عن قوة تلك الدقائق التي تُستخدم ـ كما تستخدم كلمة «الرماد» مثلاً ـ كالنظّارة البصرية، لتركّز رؤيتنا على تلك النقاط المتتابعة في القصيدة حيث تُشدّ رُزم العلاقات بإحكام وتوحّد على نحو أكثر دراية، أو حيث تتلاقى المشاعر على نحو أكثر وضوحاً، تتحاور، وتتحادث، وتتصافح الأيدي. لكنه من المهمّ أن نضع في الحسبان أن التجربة اللفظية التي تتحملها القصيدة، أيّاً كانت درجة قوة التنظيم فيها، ليست محدّدة كالمعادلة الجبرية. ويوجد في كلّ من وسائل التنظيم وفي التفاصيل المنظّمة، الكثيرُ مما لا يعبّر عنه بالألفاظ ولا يقيد بإشارة صوتية. إنّ العلاقات الفكرية ليست إعلامات لفظية؛ فهي تتشكّل، وتدرَك بوصفها حسنة الشكل، لكنّها لا تدخل في ثبات الإعلام اللفظي وتحدُّده. أمّا التفصيل فإنها، مهما كانت محدّدة في نفسها ومهما كانت محدّدة في التشابه الذي تنشئه، تستدعي للعمل عبير إيحاءاتها، «الظلال الشعورية» لالتحامها بعالم الواقع غير اللغوي؛ ورغم أنّ هذه الظلال الشعورية يمكن أن تكون شخصية كالذوق أو الشمّ فإنها أيضاً، كتلك، متفرّدة وثرية جدّاً بحيث يعزّ تثبيتها بالأداء اللفظي. حتى إنّه ربّما يكون أكثر أهميةً أن نلحظ أن هاتين الكلمتين الخطيرتين ـ كلمتي «النظّارة البصرية» ـ يمكن أن تُستخدما منفذي نجاة من المصطلحات المفهومية، نظراً إلى قدرتهما على أن تحيلا خارج اللغة إلى شيء (من قبيل الرماد، أو فراش الموت) يكون في الحياة الواقعية خاصية تأزّم واضحة أو خاصية إعلان في تاريخ معقّد للعملية، رمزاً طبيعيّاً يتمتّع بكل الأفضليات فوق اللغوية لكونه

(1) شكسبير، «ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida»، 5، 2، 148 - 152.

في نفسه تزامناً للأضداد. ولا ينبغي أن ننسى طبعاً أنـه يرجـع إلى القصيدة أمـر اقتراح الأضداد التي تستخـدم. والحقّ أنّ عدداً من مشكـلات دراسة بِنى المعنى تـرجـع إلى حقيقـة أنّ الكلمات تثـير عمليّـات لا يعـبّر عنهـا لفـظيّـاً، كـإدراك العلاقات، وتحيلنا إلى أشياء في الحياة الواقعيـة تعبِّر بـاختصار، إن جـاز القول، عن التيار الممتد لوعينا للعملية.

لستُ أدري إلى أيّ مدى، إن نحن مضينا إلى شعر غير استعاري، علينا أن نظلّ نجد حقّـاً أنّ الانقسام بـين التجريـد والتجسيد ينهض بـإسهام أسـاسي في تعقيـد بنية العـلاقات التي تعمـل عبر السـطح اللفظي للقصيـدة. ولكن سـواء أوجدنا أنّ هذا يمكن أن يُعرض بقدر مساوٍ من الوضوح في شعـر غير استعـاري أو لم نجد، يبدو كافياً تماماً أن نستخلص من دراستنا لهذه السّونتّو نتيجـةً مؤدّاها أنّ دراسـة المعنى في البنى الشعـريّـة ستلقي الضـوء عـلى طبيعـة المعنى في اللغـة العادية، على قدر ما تلقي دراسة اللغة العاديـة الضوء عـلى طبيعة الشعـر. وإذا كان الشعر هو اللغة في حالة من التمديد التام، فإنّ التمديد ينبغي أن يساعدنـا على أن نرى على نحو أكثر وضوحاً طبيعة البنية ممدّدةً.

وإن كان هذا كذلك فإنه قـد يكون مفيـداً، قبل أن نتـوقّف فجأةً عن درس البنى الشعـرية التي تكـون فيهـا الاستعـارةُ بـارزةً، أن نفحص نـوعـاً آخـر من التعقيد الذي تكون الاستعارة قـادرة على نحـو متميّز عـلى تعزيـزه ـ أي حركـة المرور بين الواقعي والمختَرَع، بين ما يدخل القصيـدة على أنـه عضوٌ من الحـالة «الواقعية» التي تناقشها القصيدة، وبين ما يدخل القصيدة بوصفه تصويراً لفـظيّاً إضافيّاً يُستغلّ تحت إرادة الشاعر. على أنّ السّـونتّو التي نـاقشناهـا توّاً ستجعـل التمييز واضحاً تماماً: فالكلمات،

ذلك اليوم
عندما يتلاشى في ناحية الغرب بعد الغروب،
الذي عما قريب سيزيله الليل الأسود

تُحيلنا خارجاً إلى «الواقع كما هو»، أما الكلمات «نفس الموت الثانية» فتضيف تصويراً إلى ذلك الواقع. ذلك أنّ «نفس الموت الثانية» تعمل في وقتٍ واحدٍ على

تمثيل الضوء الذي يأفل في ناحية الغرب وتتحكّم في ميل الاستعارة الموسّعة إلى أن تتأرجح بعيداً جدّاً عن الارتباط بما تجعله استعارة؛ فنحن نتّخذ خطوة بعيداً عن الواقع غير المرئي لداخلية الشاعر، نحو تمثيل الغروب (الذي يحيلنا هو نفسه إلى نوع من الواقع نعرفه) وخطوة أخرى إلى الوراء نحو الواقع الذي يكون الشاعر منشغلاً به ـ نحو «الموت». لكنّ خصوصية هاتين الخطوتين بعيداً عن الواقع وعودة إلى الواقع أننا لا نستطيع أن نحدّد تحديداً دقيقاً، في الخطوة الثانية، أين نحن. هل يعدّ هذا موتاً في المعنى المألوف المتمثّل في الإلغاء المادّي، أم هو موتٌ بمعنى مجازيّ، يشير إلى موت شيء غير محدّد ـ الطاقات الشعرية، أو الحيوية، أو الأفراح، أكثر من إشارته إلى الموت الحرفي للجسد؟ ـ استعارة تزعزع احتمالاتنا لمسألة كيف نقف إزاء «الواقع الموضوعي»، واستعارة ضمن استعارة تثبِّت تلك الاحتمالات جملةً؛ فهي تجعلنا نفقد اتجاهنا ـ نركِّز على حالة ما يكون «خارجاً هناك» في «الواقع» وحالة شعورنا بذلك. لقد أسلفتُ في موضع آخر في هذا الكتاب أنّ العلاقة التي نفترض وجودها بين شعورنا وما يكون «خارجاً هناك»، غير واضحة إلّا على نحو وهميّ؛ ذلك أنّ تقاليد اللغة تنمّي في الوهم أنّ الأشياء «خارجاً هناك» يمكن أن تتعرّف ويشار إليها من خلال استخدام ملائمٍ لأسمائها الدقيقة؛ فالوهم ملائمٌ للأهداف العملية. أما لهدف أن يجد المرء طريقه خلال تعقيدات الشعور الشخصي فليس لدى التقليد ميزة الملاءمة. فالاستعارة المتجاوَز بها ـ القفزة الثنائية خارج التقليد ـ تكسر قيد التقليد وتمكِّننا من أن نعي الذاتية في الأشياء الحسية والموضوعية في العمليات الذاتية. عند هذا المستو ى تستطيع اللغة الشعرية أن تتحدّث حديثاً مقنعاً رغم «لاعقلانية» ما تقوله؛ و«لاعقلانيتها» هي المقابل لزيف اللغة العادية. إنّ الملامح المتناقضة ظاهريّاً أو اللاعقلانية في اللغة الشعرية هي أداة لتدوير تيار الوعي من خلال المفاهيم المستقطبة للغة العادية ـ أو ربما علينا أن نقول إنها أداة لإظهار تناوبات ذلك التيار الذي يندفع من الذات إلى الشيء ومن الشيء إلى الذات. وههنا أيضاً كما في حال الانقسام بين التجريد والتفاصيل، تلقى الاستعارة الشعرية ضوءًا على طبيعة اللغة على الجملة.

في السّونتّو 73 لشكسبير تُنفّذ القفزة الثنائية خارج التقليد ضمن اللغة

التصويرية الثنائية لكلّ رباعية. لكنّه يمكن تنفيذ القفزة الثنائية على مستوى آخر - على سبيل المثال، من خلال صَبِّ إعلامات القصيدة في مقارنة مخترعة بتباهٍ. تبدأ قصيدة (مارفل Marvell) «صالة العرض The Gallery» بـ:

كلورا، تعالَيْ شاهدي نفسي، وأخبريني
عما إذا كنتُ قد اخترعتُها جيداً.

الكلام الرائع لريتشارد الثاني عند شكسبير (5، 5، I وما بعده)، حيث يناجي نفسه في السجن، يبدأ بـ:

إنّني أدرس كيف يتأتّى لي أن أشبّه
هذا السجن الذي أعيش فيه بالعالم.

وفي الحالين كلتيهما، يعقّد المختَرَع الأول بوساطة مخترع ثانٍ. والصّور المتعاقبة التي تُصنع في قصيدة مارفل «The Gallery» هي نفسها صورٌ رمزية emblematic أو مجازيّة allegorical؛ والمجاز إطارٌ ثانٍ. في تشبيه ريتشارد، يغدو العالم مسرحاً على خشبته «يمثّل [ريتشارد]. . . في شخصٍ واحد عدداً كبيراً من الناس». وفي الحالين كلتيهما، تكون نتيجةُ مضاعفةِ الابتعاد عن الوصف الحرفي تقديماً لغموض العلاقة بين الوعي (مخترع الاستعارة) وما يواجهه أو يخترعه. وفي سبيل الإمساك بزمام مشكلة اللغة المفرغة داخل إطار - وهي مشكلة يمكن التعبير عنها على نحو مرئي في هذه الصورة:

ضمن إطار
«Frame - Up»

- علينا، في الحالة الراهنة للنقد، أن نبذل جهداً كبيراً لتخليص أنفسنا من الموقف الراهن للاستعارة - وهو موقف يعبَّر عنه على نحو مرئي في هذه الصورة:

وراء
يكمن
الواقع
BEYOND
LIES
REALITY

وكثيراً ما يتّخذ النقد الحاليّ من الاستعارة au grand sérieux، فتحةً يُختلس منها النظرُ إلى طبيعة الواقع المتعالي، أداة رئيسة يستطيع الخيال بها أن يفحص حياة الأشياء؛ وهذا الموقف يجعل من الصعب أن نرى عمل تلك الاستعارات التي تشدّد بإحكام على الإطار، تقدّم نفسها لنا بوصفها تشكيلات محكمة، بوصفها أداة رئيسة لفحص الحياة ليس في الأشياء فحسب بل حياة الوعي الإنساني المبدع، مشكِّل عالمه الخاصّ به. وما يُعرض داخل إطارٍ معروضٍ بتباهٍ قد يكون جديراً عندئذ بالانتباه الزائد. ويُعرض ريتشارد الثاني لشكسبير، وحيداً في السجن، وهو يناجي نفسه:

إنني أدرس كيف يتأتّى لي أن أشبّه
هذا السجن الذي أعيش فيه بالعالم:
ولأنّ العالم مليء بالخلْق
وليس ههنا مخلوق إلاّ أنا،
فإنني غير قادر على فعل ذلك؛ ومع ذلك سأعيد المحاولة.
سأثبت أنّ عقلي هو أنثى نفسي
نفسي هي الأب؛ وهذان الاثنان يلدانِ
جيلاً من الفِكَر الدائمة التوالد؛
وهذه الفِكَر نفسُها أُناسُ هذا العالم الصغير،
هزلية كأُناس هذا العالم،
لأنه ليس ثمة فكرة مرضيّ عنها.

(11 - 1, 5, 5)

ثم يمضي في وصف كيف أنّ كلّ سلسلةٍ من الفِكَر يتبنّاها تلقى صعوباتٍ

وتفسح المجال لفِكَرٍ من نوع مضادّ، تتهاوى هي نفسها أيضاً؛ فِكرٌ عن الدين، فِكرٌ عن النجاة، فِكرٌ عن التسليم تؤول جميعاً إلى عدم الرضىٰ:

هكذا أمثّل أنا في شخص واحد عدداً كبيراً من الناس،
وهم غير راضين: أحياناً أكون ملكاً؛
ثم تجعلني الخياناتُ أؤثر لنفسي أن أكون شحاذاً،
وهكذا أنا: بعدئذٍ يقنعني الفقر المدقع
بأنني كنتُ أحسنَ عندما كنت ملكاً؛
ثمّ أكون ملكاً مرة أخرى: وعمّا قريب
أحسب أنني لا أكون ملكاً بسبب بلنغبرك Bolingbroke،
والحقُّ أنني لستُ بشيءٍ ولكن مهما كنتُ
فلن أكون أيّ إنسان سوى ذلك الإنسان
الذي سيُسرّ بلا شيء، حتى يسهُل عليه
ألاّ يكون شيئاً.

(41 - 31, 5,5)

جليّ جدّاً في هذا المقطع أنّ التشابه بين السجن والعالم يسلّم بأنّه تركيبٌ محكم («سأحاول فعل ذلك... سأثبت...»). وحتى إن نحن سلّمنا بأنّ السجن ينبغي أن يذكر، لكي نوضح للقرّاء أين يُفترض أن يكون ريتشارد، فربما نظلّ نفكّر بإمكانية افتراض أنّ شكسبير قد بدأ، وقد آثر ذلك، بتشبيه مختلف، أو حتى عالج هذا التشبيه الخاص بحيث يخفي الصعوبة في إنشائه أكثر من أن يؤكّد هذه الصعوبة بقوة. ورغم أنّ تشبيه السجن بالعالم وفِكَرِه بالنّاس، يفيد في أنه يؤول إلى تعداد الأدوار الكثيرة المتغيرة التي يمثلها ريتشارد عقليّاً، يمكنُ تصوُّر أن تشبيهاً آخر أسهل صناعةً إلى حدّ بعيد يُستخدم في أداء التعداد نفسه. ولطريقة إعداد التشبيه، إن كانت لها أية وظيفة على الجملة، وظيفة لا نستطيع أن نوضحها كما ينبغي وهي وظيفة تقديم الجوهر الأساسي للكلام. وإذن ما فائدة جعل ريتشارد يبدأ بتأكيد وعي العمليات التي يصل بها إلى التشابه بين السجن والعالم؟ ـ طبيعيّ أنّ المرء يمكن أن يقول إنّ احتمال امتعاض القرّاء من هذه الحقيقة الواضحة أقلّ لأنّ ريتشارد يُقرّ بأنّه يصنع التشبيه دفعة واحدة؛ ويفيد إقراره في القضاء على ردّ الفعل، من خلال التعبير عنه لأولئك

الذين يمكن، إن هو لم يفعل ذلك، أن يشعروا كأنّهم هم الذين يعبّرون عنه بأنفسهم. لكنّه يظلّ صحيحاً أنّ هذا كلّه يمكن تجنّبه. ذلك أن ريتشارد يمكن، من بين آلاف الاحتمالات، أن يعرض إدانة فساد بلنغبرك. وهكذا نضطرّ إلى العودة إلى الموقع الذي يخبرنا فيه شكسبير أنّ ريتشارد يصنعه دفعة واحدة لأنّ هذا شيء يريد لنا أن نعرفه منذ البدء. والحقّ أن الخطاب كلّه يدور حول تجربة ريتشارد المتمثّلة في الانتقال من دور غير ثابت إلى آخر، مع سرعة في التغيّرات التي تتزايد طول الطريق، واكتشافه في العملية الحقيقةَ المرّة المتمثّلة في أنّ هذه الأدوار جميعاً تأليفات غير مستقرة من بنات عقله، وهكذا فإنّ ريتشارد، سواء أكان في أيّ دور خاصّ أو خارجه، ليس أساساً إلاّ وعياً هو المسرحُ والمؤلِّف في وقت واحد. هذا التحقّق يتّضح تماماً في ذروة المقطع حيث تكون السرعة والعنف في انتقالاته من دور إلى آخر في قمّتها («. . . أؤثر لنفسي أن أكون شحّاذاً، وهكذا أكون») وهكذا أيضاً الإحساس بإقحامه في عالمه التمثيلي أجزاء صعبة من الحقيقة («تجعلني الخيانات أؤثر لنفسي. . . / . . . الفقر المدقع يقنعني. . .»). وتذكّره أنّه لن يكون ملكاً بسبب بلنغبرك يغدو في هذه القمة ملتبساً بالمخيّلة التي يعيد إعمالها بقوّة، لأنّ «أحسب أنّني» تعني تماماً «أتذكّر أنني» و«أرى نفسي». وهكذا فإنّ المقطع، الذي يبدأ ببطء، «إنني غير قادر على فعل ذلك، ومع ذلك سأعيد المحاولة»، يتسارع تدريجيّاً حتى تبلغ صناعة الدور سرعتها العظمى، في الوقت نفسه الذي تُجعل فيه الحقائقُ الشهوانية، التي تجعل كلّ دور عرضةً للهجوم وعديم الجدوى، على علاقة حميمة مع عنصر الإرادة الواعية في فكرته عن نفسه، بحيث إن النفس تتلاشى أخيراً تحت وطأة العبء المزدوج لصناعتها المتقلّبة لنفسها وعناد الحقيقة. وحين نُعيد النظر في افتتاحية هذا المقطع في ضوء ذروته في مجمله لا يُرى أنّ تلك الافتتاحية تؤول لزاماً إلى تشبيه ضروري تقنيّاً بل هي خطوة أولى ورئيسة في تطور جملة المقطع.

في ذروة الحديث يكون مستحيلاً أن نفصل المعنى الأول لريتشارد ـ ذلك أنه ما إن ظفر بدافع للادّعاء حتى استحوذت عليه الدعوى ـ عن معناه الآخر، ذلك أنّ مأزقه المأساوي يجعل كلّ دور قصير الأجل؛ ولا نستطيع أن نفصل عن هذين معناه المتمثّل في أنّ هناك حقائق متناقضة في موقفه تكفي لجعل كلّ دور

ممكناً ومستحيلاً على نحو متساوٍ. هذه اللغة المشحونة بعدد من المعاني تبيّن بوضوح تجربته في الربط بين شخصيته وحقائق موقفه. وتُمنع أدواره والحقائق من أن تتوزّع على خروفٍ أبلهَ وعنزاتٍ عنيدة لأنّ القطيع كلّه محبوسٌ في حظيرة مضاعفة الغموض. وفي معاودة محاولة تشبيه السجن بالعالم، تتقدّم دائرة الاختراع ودائرة الواقع معاً، مع ظهور ريتشارد بمظهر الإنسان الذي يخترق الحدود؛ ومن ثم يغدو العالم مسرحاً، ويظهر ريتشارد بوصفه ناقد المسرحية والممثّل فيها. وهو إذ يبدأ باختراع واعٍ لتخفيف الحقيقة، لا يكون شيئاً إن لم يكن ناقداً لاختراعه، وحين يخترع تشبيهاً أكبر لتقييم ذلك يجد أنّ بدعته المزدوجة قد قوّضت الجدران بين الحقيقة والاختراع وأنّه الآن على نحو دقيق داخل شركٍ رباعي الأبعاد. واللغة التي يتكلّمها إنسان في الشرك لن يكون لها أصداؤها المنطلقة ما لم نكن نحن القرّاء قد صحبناه في كلّ تلافيف مسيرته. إنّ شكسبير، مخترع هذا كلّه، قد كيّف الحديث في حالة يمكن فيها أخيراً جعلُ كلمات الذّروة ترجّع الصدى وتعيد الترجيع أمام البنية التي توضع فيها. والصحيح أن إحدى الطرائق المفيدة لدراسة بنية مقطع من المقاطع هي اعتدادها وسيلةً لتمكين الأشكال اللغوية المستخدمة فيها من أن تستوعب معنىً أكبر ممّا ستستوعبه على نحو آخر؛ والبنية حلٌّ للمشكلات التي يستدعيها جعلُ شيء خاصّ يقال. وتقديم هذا بوصفه موقفاً مفيداً للبنية ربما لا يقترح أيّ منهج محدّد لتحديد الأسس التي يُبنى عليها أيّ مقطع خاصّ، لكنه يتحلّى بفضيلة إيضاح الحقيقة المتمثّلة في أنّ أسباب التطوّرالمفاجىء للحيوية الشعرية، على نحو واضح في موضع دقيق في خط سير المقطع، يجب أن تُتلمس في الأعم الأغلب فيما سبقَ ذلك التطور على قدر ما يجب أن تُتلمَّس في شكل الأبيات التي يحدَّد وجودُه فيها وفي مادة هذه الأبيات.

ويواجهنا عددٌ كبير من الصعوبات عندما نحاول تطبيق مثل هذا المفهوم للبنية في فهم التأثيرات الشعرية الخاصّة. ففي بنيةٍ موسّعة جدّاً، كبنية مسرحية لشكسبير، قد تكون القوة الكامنة في مجموعة من الأبيات محصَّلةً من مجموع امتدادات المسرحية. وفي المثال الذي نظرنا فيه توّاً، يفعل الاختلاف بين ريتشارد وبلنغبرك شيئاً ما لتوجيه فهمنا لهذا الحديث الخاص، وأحدُ مظاهر ذلك

الاختلاف ـ موقف بلنغبرك من الحقائق الصعبة ـ أُوحي به في موضع متقدّم من المسرحية في الفصل الأول، المشهد الثالث. وهناك، عندما ينصحه غونت Gaunt بأن يلطّف من اغترابه بالادّعاء أنّه شيء آخر ـ «سمِّه رحلةً تقوم بها للاستجمام» (1 .262) ـ يرفض أن «يزوّر تسميته هكذا»، وعندما يحاول غونت أن يخفّف عليه بشيء من قبيل أنّ هذا نسيج خيال ريتشارد:

انظر هذا الذي تعزّه نفسُك كثيراً، تخيّلْه
مترامياً في ذلك الطريق الذي تذهب فيه، لا الذي منه تجيء:
افترض أنّ العصافير المغرّدة موسيقيّون،
والعشب الذي تمشي عليه هو الخضرة مغطّاة،
والأزاهير سيدات جميلات، وخطواتك ليست إلاّ
تثّنياً بهيجاً أو رقصاً،
فالحزنُ الذي ينبح لا يقوى على عضّ
الإنسان الذي يزدريه أو يستخفّ به

(286 - 93)

يرفض بلنغبرك رفضاً واضحاً فكرة أنّ الخيال قادرٌ على إحداث أيّ تغيير للحقائق أو أنّ له أيّة فائدة لمن عليه أن يتعامل معها، ويردّ قائلاً:

أوه، مَنْ في مقدوره أن يمسك الجمر في يده
بأن يخيّل لنفسه قوقاز البارد؟
أو يفلّ سيف شهوة الجائع
بمجرّد خيال للمأدبة؟
أو يتمرّغ عارياً في ثلج الشتاء
بأن يخيّل لنفسه حرارة الصيف؟
أوه، لا! فإنّ إدراك الأحسن
لا يعطي سوى إحساس أكبر بالأسوأ.

(301 - 294)

وفي حديثيْ غونت وبُلِنْغبرُك يظلّ الجدار بين الحقيقة والخيال قائماً كما هو. ولا شك في أن شكسبير ينفق في هذين الحديثين قدراً كبيراً من البراعة في دعم هذا الجدار مثلما أنّه في حديث ريتشارد ينفق كثير براعة في تقويضه. لأنّه في

حديثيهما كليهما يكون نومُنا، نحن أُسارى التقليد اللغوي، متقطّعـاً بسبب وكزةٍ من واحدٍ من آسرينا العـمـاليق ـ التفكير، والتعبـير، والوجـود ـ الذين، حتى إن كان علينا أن نُفيق، يحتفظون بمفاتيح السجن بعيداً عن متناولنا من خلال نقلها بسرعة من يد أحد العماليق إلى يـد آخر. وفي حـديث غونت، تـأتينا وكـزةٌ من التعبير («سمّه. . .»؛ أما في حديث بُلِنْغبرك فإنّ التفكير يكزنا في الأضلاع. أما لجعلنا أكثر استيقـاظاً فـلا غنى عن شيء أكثر من هـذا ـ شيء كالبنيـة في حديث ريتشارد، وضمنه التعبير الغامض.

وحالة مماثلةٌ لذلك قصيدة مارفل «صالة العرض The Gallery»؛

I

كلورا، تعالِي شاهدي نفسي، وأخبريني
عمّا إن كنتُ قد اخترعتها جيداً.
والآن فإنّ حجراتها المختلفة جميعاً
تجمع في صالة عرضٍ واحدة؛
والستائر المزركشة الكبيرة، المصنوعة
من وجوه مختلفة، توضع جانباً؛
بحيث إنّك، رغم الأثاث، ستجدين
فقط صورتك في ذاكرتي.

II

ههنا تُرسمين في رداء
قاتلة وحشية؛
تجربين على قلوبنا
حانوتَك المليء بالفنون الوحشية:
أدوات تعذيب أمضى حتى
من حكومة الطغاة المزخرفة؛
أدوات أكثرها تعذيباً
عينانِ سوداوان، وشفتان حمراوان، وشعر معقوص.

III

لكنك، في الجانب الآخر، تُرسمين
مثل المطلع في الفجر؛
عندما في الشرق نائمة،
وتمدّ فخذيها الأبيضين؛
بينما يغنّي طوال الصباح،
وتنزل المنّ، وتنمو الورود،
ثم، على قدميك، تجلس يمامات الغابة
تكمل حبّها البريء.

IV

كأنّك ساحرةٌ تظهرين ههنا،
تنكّدين شبح عاشقك المتململ؛
ثم، في ضوء باهتٍ، تثورين
فوق أحشائه، في الكهف؛
تتنبّئين من ثمّ، بقلقٍ مخيفٍ،
كم ستظلّين جميلة؛
ثمّ (عندما تُعلمين) تلقين بها بعيداً،
لتكون طعمة لجشِع النسور.

V

لكنك، إزاء تلك الحال، تجلسين شيئاً عائماً
كأنّكِ فينوس في مركبها اللؤلؤي
طيور القاوند(*) Halcyons، التي تهدّىء كلّ ما هو قريب،
تطير بين الهواء والماء.
أو، إن ظهرت موجة عاتية،
فإنها تحمل معها كتلةً من العنبر.
ولا تعصف ريح أكثر ممّا يمكن
أن يصحب العطر إلى الشم.

(*) القاوند: طائر تزعم الأسطورة أنه يهدّىء أمواج البحر في دور حضانته.

VI

هذه الصور وآلاف غيرها،
من صورك، تختزنها صالةُ عرضي؛
في كلّ الأشكال التي يمكنك أن تخترعيها
سواء لتسرّيني أو لتعذّبيني:
لأنّك وحدَك لكي تؤنسيني،
تحوِّلين إلى جماعة كبيرة؛
مجموعة أمتع للخبير
من صالة عرض وايتهول White - hall، أو منطة Mantua.

7

لكنّ من هذه الصور ومن غيرها،
تلك التي عند المدخل ترضيني أكثر ما يكون:
حيث الجلسةُ نفسُها، وبقايا
النظرات، التي كانت قد استبتْني أولاً.
راعيةً غضّة، يتدلّى شعرُها
مسترخياً يلعب في الهواء،
وينقل الأزهار من الهضبة الخضراء،
ليتوّج رأسها، ويملأ الصدر.

«الستراتيجية» في هذه القصيدة هي إثارة التساؤل حول علاقته بكلورا، الحقيقية أو المفترضة، أولاً من خلال تأكيد كلّ ما هو voulu في كلورا وفي موقفه منها. وتؤكّد نغمةُ عدم الارتباط في البدء من خلال الإلحاح الواضح على فكرة جعل النفس في صالة عرض لصور كلورا. والإنسان لا يشاهد النفس، ولا يخترعها متى يشاء، ولا يدعو الناس ليفحصوها ثم يقولون ما إن كانوا مسرورين. وكلّ ما يجيء بعد هذا البدء ينبغي أن يُشعر بأنه غير قهري، أنه حكاية لطيفة. وإذا ما آثر الشاعر أن يخترع نفسه على هذا النحو فذلك شأنه هو. وتأتي صور مختلفة لكلورا فيما بعد؛ ولا يجوز لنا أن ننسى أنّها مجرّد صور، وأنها مختلفة تماماً. ويبذل مارفل جهداً كبيراً لإيضاح أنّ كلورا ليست حقيقةً ما تظهره أيّة صورة بمفردها: «ههنا تُرسمين في رداء قاتلةٍ وحشية» (المقطع 2)؛

«لكنّكِ، في الجانب الآخر، ترسمين مثل المطلع في الفجر» (المقطع 3)؛ «كأنّك ساحرة تظهرين ههنا» (المقطع 4)؛ «لكنك، إزاء تلك الحال، تجلسين شيئاً عائماً كأنك فينوس في مركبها اللؤلؤيّ» (المقطع 5). أما المقطع السادس فيوضح الإيحاء المتكرر بأنّ هذه الصّور هي مجرّد صور وأنّها اختراعات ينقض بعضها بعضاً:

هذه الصور وآلاف غيرها،
من صورك، تختزنها صالة عرضي؛
في كلّ الأشكال التي يمكنك أن تخترعيها
سواء لتسرّيني أو لتعذّبيني:

وهذه الأبيات تليها فكرة فاضحة جدّاً إلى حدّ أنها كلام مناقض لنفسه في عبارات:

لأنّك وحدك لكي تؤنسيني،
تحوّلين إلى جماعة كبيرة؛.

ثم يأتي بعد ذلك وصف السّيدة بأنّها صالة لعرض الصور أكثر إمتاعاً للخبير من وايتهول Whitehall أو منطة Mantua؛ وإيراد الأمكنة الحقيقية يؤكد بقوة عدم واقعية صالة العرض التي صنعها ـ أو سمح لكلورا أن تصنعها لفائدته. وليس في القصيدة مقطع لا يعمل فيه مارفل جاهداً على الإيحاء بأنّ صالة عرض الصور شيء ملفّق وأنّ أية صورة فيها هي مجرّد صورة: فهو يريد صالة العرض وكلورا تريد المحتويات. والحقّ أنه غير محدّد من المسؤول عن الأوضاع التي اتخذتها الصور ـ كلورا، أم الشاعر الذي يتذوقها. والصحيح أنها لعبة مهذّبة جداً، ولن تدوم إلّا ما دام الاثنان يريدان أن يلعبا.

وإذ يحقّق مارفل هذا كلّه، من خلال الأسلوب ومن خلال عرض لاواقعية الفكرة معاً، يقدّم الآن التغيير الكامل والمفاجىء للقصيدة. فهي تظلّ صالة عرض للصور، تظلّ لعبة؛ وفي مقدور المرء أن يخرّبها، في مقدوره أن يرفض اللعب؛ ومع ذلك فإنّ ثمة ـ كما يذكّرنا المقطع الأخير على حين غِرّة ـ درجات للّاواقعية:

لكنّ من هذه الصور ومن غيرها
تلك التي عند المدخل ترضيني أكثر ما يكون:

فالصورة التي ينتقيها بوصفها أجمل الصور هي تلك التي عند المدخل، في بداية الحبّ. وما هو مألوف في الأسلوب وما هو بسيطٌ في الصورة يوحي ههنا بأنّ ثمة شيئاً ساذجاً بشأن هذه الصورة. وتأثيرها في الشاعر يتمثّل في أنّه لم يعد الخبير النزيه تماماً بشأن المواقف غير الحقيقية: فقد قام بعملية اختيار، وهو متأثر. وما يؤثّر فيه شيء غير متكلّف، شيء مشاهد فحسب. لكنه مع ذلك شيء مشاهد في صالة عرض a gallery . هل هو شيء غير متكلّف تماماً؟ ألم تكن متكلِّفة، حتى في البدء، في أن تكون صورة الجمال البسيط، تزيّن نفسها بأزهار بريئة؟ لا شكّ في أنه غير مهمّ في النهاية أنّ ذلك كان تكلّفاً أو عدم تكلّف أيضاً؛ فقد أحبَّها عندما ادّعت أنّها بسيطة وكانت هناك لينظر إليها تماماً. ورغم كلّ الصور اللاحقة، فإنّ الصورة الأولى لا تزال هناك، وهي إلى حدّ ما أكثر واقعيّةً من الصور الأخرى ـ رغم حقيقة أنّ الصورة الأولى توقعه في شرك تجربة تصبح مختلفةً جدّاً عما وعدت به. والرّوح المميّز لهذا كلّه ـ النزاهة الساخرة والهشّة والسريعة الانخداع ـ يعتمد في تحققه أولاً على التكلّف المظهر للفكرة وللصّور الموصوفة داخلها. ولكنّها تعتمد أيضاً على عنصر بنائي يقف، بمعنى من المعاني، خارج عرض المخترَع والتكلّف المؤكّد في الأسلوب. وهذا العنصر البنائي هو عنصر الترابط. فالطواف في صالة العرض يؤول إلى الصورة في المدخل؛ والصورة الأخيرة في القصيدة هي الأولى في صالة العرض ـ مما يعني أنّ المقطع الأخير من القصيدة يغيّر كلّ ما تقدّم من قبل بإدخال عنصر العود على البدء a da capo، ارتباط العودة إلى البداية. وإنّ إزالة المقطع الأخير ستكون تنحيةً للأساس الذي يثبت أن القصيدة كلّها قد بُنيت عليه. وتأثير هذا العنصر في جملة القصيدة يصعب تثبيته للسبب الوجيه المتمثّل في أنّ ارتباط العودة إلى البداية، كسائر الارتباطات، واضح في نحو ما وغامض جداً في نحو آخر. والارتباط نفسه يمكن أن يُحدّد. يحدّده العود على البدء Da capo . أما ما يعنيه (يعنيه لأي إنسان) فيعتمد على الأعضاء الذين يربط بينهم. وهو ههنا يربط بين أعضاء ليس لهم تحديد سوى أنّ أحدهم مواجهٌ للآخر. والصور

الخمس الأولى أكثر تكلّفاً من الصورة السادسة، ومع ذلك فإنّ السادسة موجودة داخل صالة العرض أيضاً، وهي صالة عرض مخترعة رغم ذلك. وهكذا فإنّ معنى ارتباط «العود على البدء da capo ـ عندما يربط بين أعضاء يشوبها الغموض كهذه ـ هو معنى يمكن تماماً أن «يدفع بنا خارج الفكر» كما قال كيتس عن «الجرة الإغريقية Grecian Urn».

وهكذا فإنّ قدرة الاستعارة في هذه القصيدة على تقويض الجدران بين الحقيقة والخيال وبين الذات والموضوع تُزجّ في ميدان العمل الكامل أولاً من خلال عرض عنصر الاستنباط، أو الاختراع، الذي يقول عن محتويات القصيدة، «هذه المحتويات «مؤطّرة». وفي هذا، فإنها تمتلك «الستراتيجية» نفسها التي يمتلكها حديث ريتشارد في السجن. لكنّ شيئاً آخر في مثل هذه الحالات ينبغي أن يقال، «هذه المحتويات حقيقية». يقول ريتشارد هذا من خلال إعادة النظر في إنجازه ـ من خلال كونه خارج الإطار (أو الشرك) بالإضافة إلى كونه داخله. ومهما يكن، فإنّ الشاعر في قصيدة مارفل يبقى داخل صالة العرض ـ لكنّه في الوقت نفسه خارج كلّ صورة، من خلال كونه حرّاً في أن يتجوّل في صالة العرض، وأن يختار. وفي الوقت الذي يركّز في الغموض الحاسم ـ «الدور الحاسم» ـ عند مستوى التلاعب بالألفاظ على كلمات تحتمل أكثر من تفسير (كما في «أحسبُ أنني لا أكون ملكاً بسبب بُلِنْغِبرُك»)، تظفر قصيدة مارفل بـ «دورها الحاسم» في غموض «العود على البدء da capo» الذي تأتي معه القصيدة إلى خاتمة لا يُحصل فيها على شيء.

وحين نعود إلى استعراض الأمثلة التي درسناها في هذا الفصل نستطيع أن نرى أنّ «اتساع» المعنى في القصائد يعتمد على إحداث توتّرات بين المعاني المختلفة ـ التشكيلات المختلفة للتجربة ـ التي تصبّ في لغتها بفعل قوة بنية القصيدة. والقول إنّ ثمة توتّراً بين المعاني في القصيدة ليس إلاّ سبيلاً للقول إنّ بنيتها تدفعنا إلى رؤية أنّ مكوّنات القصيدة يمكن ربط أحدها بالآخر في أكثر من ضرب من الطرائق، ويدفعنا أيضاً إلى رؤية شيء مثير ومهمّ في حقيقة أنّ هذه الطرائق متاحةٌ لنا في وقت واحد. وسيناقش مفهوم «التوتّر» أكثر من ذلك في الفصول اللاحقة، حيث سيُرى أن هناك، على كلّ مستوى من التنظيم

الشعري، ملامح للّغة التي يمكن أن تُبنى في أكثر من طريقة واحدة في وقت واحد، بحيث تُحدث التوتّر بين الإنشاءات المختلفة؛ وليست الاستعارة المَعِينَ الأوحد للعلاقات المتعدّدة.. وستوضح الفصول اللاحقة أن ليس من قبيل الصورة البلاغية الفارغة تأكيد أنّ لغة القصائد في مقدورها أن تجعلنا نرى تفاعلاً في العلاقات أو أنّ العلاقات التي يدركها العقل ليست ثابتة كحجارة الصرح. وليست العلاقات كالحجارة على قدر ما هي كشعر المِيْنَادة Maenad(*) العائم في الريح، وفي القصيدة تهبّ كثير من الرياح في وقت واحد. ومهمّة هذا الفصل أن يفتح هذا النطاق الواسع والصعب من اهتماماتنا من خلال معالجة الاستعارة بوصفها مثالاً لحقيقة أنّ أية صورة، أو أداة، أو ترتيب للغة ليس شيئاً مفرداً؛ وتسمح الاستعارة بإيضاح هذا في يسرٍ، ذلك لأنّ نطاق تأثيراتها الملحوظة كبير جداً؛ وليست الاستعارة إلى حدّ كبير مينادة Maenad مفردة، مثلما تجمّعت ثلاث ساحرات مكبث في واحدة:

[الساحرة الأولى]...
سأفعل، وسأفعل، وسأفعل.
الساحرة الثانية. سأعطيك ريحاً.
الساحرة الأولى. أنت كريمة.
الساحرة الثالثة: وأنا أيضاً.
الساحرة الأولى. أنا نفسي أمتلك الرياح الأخر جميعاً،
والموانىء نفسها التي تهبّ عليها،
والاتجاهات التي تعرفها جميعاً
وأنا قرص بوصلة البحّار.
....
ورغم أنّ مركبه لا يمكن أن يضيع،
فستتقاذفه العاصفة.

(25 - 10, 3, 1)

لأنه في الاستعارة يمكن أن يقدّم التجريد نوعاً واحداً من الريح، والتجسيد نوعاً آخر، وإذا ما ركّبت استعارة مع استعارة أخرى فإنهما معاً تستطيعان أن

(*) مرأة تشارك في مهرجانات باخوس [المترجمان].

تفكّا حقيبة كلّ الرياح الأخر التي تهبّ علينا بين الحقيقة والخيال. إنّ صعوبة دراسة البنية الشعرية على نحو نظريّ، وخلابة دراسة أمثلة خاصة كلتيهما تعتمدان على تلك الحقيقة التي آمل، قبل كلّ شيء، أن يكون هذا الفصل قد جاء بها إلى الواجهة: أعني أنّه في البنى الشعرية يقوم العنصر الأساسي الذي هو نفسه معقّدٌ بإظهار قدرته وقدرة العنصر الآخر الذي انضمّ إليه؛ وإنّ هذه العناصر الأساسية، المعروفة تماماً في اللغة العادية ولكنها تظهر هناك في صورة معطّلة نسبيّاً، تنتج ذلك التنظيم «المتبادل» الذي أشرت إليه في بدء هذا الفصل عندما تستخدم بحيث يطوّر بعضها بعضاً ويعوّض بعضا. على أن ما سأعرضه بوصفه خلاصةً لهذا الفصل اقتراحُ أنّ خيرَ منهجٍ لفهم اللغة في الأبنية الشعرية إنّما يتمثّل في إدراك هذا التنظيم المتبادل للعناصر الأساسية أو الأدوات كل منها في إسهامه الدقيق في نطاقه من القدرات. وفي حين أنه ليس هناك ما هو متوقّع (في حدود إدراكي) بشأن تصنيف نتاج هذه التزاوجات بين شكل من أشكال ثراء المعنى وشكل آخر، فهناك الكثير مما لا يزال يمكن عمله بتعلّم الكثير عن طبيعة كلّ عنصر أساسي ومجاله. وإذا ما كانت الخصوصية الحقيقية للبناء الشعري تتمثّل، كما اقترحتُ، في أنّ كلّ عنصر أساسيّ فيه يستخدم في تطوير قدرة العنصر الآخر، فسيترتّب على ذلك فيما يبدو أن فهمنا الأكثر عموميّةً لكيفية عمل المعنى في أي نوع من اللغة يمكن أن يتسع من خلال دراسة كيفية عمله في القصائد ـ حيث يتصرّف كل عنصر أساسي وفق العنصر الآخر كشعاع من الأشعة السينية تقريباً.

5

اللغة في أشكال «مصطنعة»

ينبغي أن يكون الفصلُ السابق قد فعل شيئاً لإظهار معنى الخلاف بشأن كون المفردات من المعجم العادي عندما تدخل في بنية معقّدة تشترك في قوة البنية وتعمل على نحو لافت للنظر. وإذا ما حدث أنّ محاولتي درسَ مفهوم «البنية» دونما لجوء إلى دراسة بنية الشعر أو بنية التلاعب المقولب بالألفاظ قد نجحت حقّاً في إيضاح أنّ البناء يمكن أن يُفرض دونما استيراد أنظمة غير موجودة في النثر العادي، فإنّ السبيل الآن واضحة للمتابعة ولدرْس بعض السّبل الأكثر وضوحاً التي يمكن فيها للتنظيم الشعري للغة أن يختلف عن غير الشعري. ويدرس هذا الفصل بعض العلاقات بين الصَّنعة في اللغة والبراعة في الشكل الشعري، وسيدرس الفصل اللاحق بعض مظاهر التّلاعب الواضح بالألفاظ - أو، لنستخدم تعبيراً أكثر ملاءمة - «الخطط اللفظية Verbal schemes». وثمة نقاط منَ الارتباط الحميم في نوع المادة المعالجة، وفي النظرات المقدّمة، في هذين الفصلين. والاهتمام المشترك لهما ينصبّ على الفوائد التي يجنيها الشاعر (بوساطة الشكل الشعري أو بوساطة الخطط اللفظية) من التنظيم الصارم للغة في أنماطٍ تُوازنُ على أنحاء مختلفة بين التقييدات المفروضة على المقولبات العامة للمعنى وتقلّل مقاومتها للأغراض الشعرية. والمشكلة الرئيسة التي تبحث في الفصلين كليهما هي مشكلة العلاقة بين هذه الأشكال من التنظيم الصّارم و«المعنى» في القصيدة. ورغم أنّ هذه الفصول متداخلة فيما بينها على

أنحاء مختلفة، فإنّ ثمة اختلافاً واحداً كبيراً في طبيعة موضوعاتها التي تضمن استقلالها. والفارق الكبير بين التنظيم في شكل شعري والتنظيم في خطط لفظية أنّ الأخيرة أكثر تعرّضاً للرفض المتمثّل في أنّها تفرض تشكيلاً على مادّة ما يُقال؛ والشكل الشعري، أيّاً كان مبلغُ تقييده حرّيةَ الشاعر في أن يضع الكلمات التي يريدها في الأمكنة التي يريدها في القصيدة، يأذن له بسهولة بأن يحافظ على توهّم أنّه لم يُضحِّ عبثاً بالمعنى في سبيل التنفيذ الناجم للتقدّم في لعبة لفظية. والاعتراضات التي قد يلوح أنها وثيقة الصلة بالشكل الشعريّ وكذا بالخطط يُحسّ بها بقوة ويعبّر عنها كثيراً فيما يتصل بالأخيرة. وبتعبير آخر، إنّ الشكل الشعريّ يسمح لنا بهدوء أن نفترض أو نزعم لأنفسنا أنّ المعنى قد صُبّ دونما مساسٍ في وعاء متوافر و«ملائم» ـ مثلما يمكن أن يصبّ المرء الشايَ في كوب من دون أن يريق نقطةً واحدةً أو يغيِّر تكوين الشاي ـ في حين أنّ الخطط اللفظية تحقّق تميُّزَها في التكرارات والتغييرات التي تستخدم الأدوات الرئيسة للمعنى: الأنماط التركيبيّة والكلمات المستقلة (أو جذور الكلمات). ومن وجهة أخرى، فإنّ الشكل الشعريّ حين لا يُعدّ مشاركةً في المعنى قد يُظنّ أنّه مجرَّد دخيل على «محتوى» القصيدة.

وسيُرى من هذا التقديم أنّ هذين الفصلين سيتضمّنان بحث فكرة «الصَّنعة artificiality» في الشعر والتضحية بالمادة في سبيل الأسلوب، ومن ثم لا يكاد يكون في مقدورهما أن يتجنّبا، على الأقل، بعض المناوشات مع المسائل النظرية بشأن علاقة المضمون بالشكل. وفي فصولٍ كهذين يكون ضغط المشكلات النظريّة قويّاً:

نهرُ الجليد يُقرقعُ في الخزانة،
والصحراءُ تتنهَّد في الفراش،
والطلقةُ في كوب الشاي تفتح
ممرّاً ضيقاً إلى أرض الموتى[1].

---

(1) «مقطّعات شعرية مجموعة، 1930 - 1944، و. هـ. أودن «Collected Shorter Poems, by W.H. Auden، ص 228.

وفي مستهلّ الفصلين حيث سنكون محظوظين إن نحن وصلنا إلى ما نبغي قبل أن تؤول إمكانية الرؤية إلى العدم، ربما تكون فكرةً جيّدة أن نصفّي الجوّ بإطلاق وابل من النقد العام على صنعة اللغة بما هي كذلك.

إنّ فعّالية اللغة، بوصفها نظاماً نافعاً لحاجات كلّ مستخدميها وقابلاً للثبات والليونة اللازمين لأغراض هؤلاء المستخدمين، تؤدّي لزاماً إلى امتلاكها من وجهةٍ أولى ثباتاً يجعلها في عدّة وجوهٍ غير متكافئة مع الظواهر التي عليها أن تتعامل معها (بنسبة نجاحها في إحالتها إلى تعابير متوافرة)، ومن وجهة ثانية تحوّلاً يجعلها غامضة وقادرة على الإفلات من زمام المعالجة (بنسبة نجاحها في المحافظة على قدرتها على الاستجابة للمواقف الجديدة دونما تنقيح وإكمال متواصلين لجهازها). وستظهر انزلاقية اللغة على نطاق أكثر اتساعاً في الفصول الأخيرة. أمّا هنا فيمكن أن نبحث بعض الطرق التي يزجّ فيها ثباتها واعتياد مستخدِميها إيّاها في مناورات معقّدة، للاحتفاظ بترابطٍ مرضٍ بين النظام والحقيقة غير اللغوية التي ينبغي أن تعالج من خلاله.

ولأنّنا جميعاً نمتلك اعتياداً مكتسباً مع تعقيدات اللغة فإننا لا نشعر عادةً بالصنعة فيها. ونحن جميعاً نلعب لعباً لغوية معقّدة من دون أن يكون علينا أن نتوقّف لنفكّر. أمّا إن حاولنا أن نحلّل إحراز النقاط فإنّ علينا أن نعلّم أنفسنا كيف نخترق ألفتنا لهذا الشيء المصطنع تماماً، اللغة، وأن نتحقّق من أنّها حتى في أشكالها البسيطة جدّاً بعيدة جدّاً عن الحقيقة غير اللغوية، وأنّ بعضاً من أشكالها الأكثر صَنعةً، من وجهة أخرى، يمكن أن تُبدَع بعيداً عن ضرورة تقديم توكيد طنّان جدّاً لخاصية تجربة الإنسان، أكثر من إبداعها بعيداً عن رغبة ملحّة بالإتقان. وربّما يُدفع المرء إلى إفراط جديد في الثناء المسرف، في محاولة تأكيد أن ما يشعر به المرء ليس هو تماماً ما كان أعدادٌ من النّاس الآخرين قد قالوه عن موضوع مشابه. وإحدى معضلات الشاعر الكبرى هي كيف يدّعي بالكلمات فرطاً في الشعور («إن يكن حُبّاً حقّاً، فقل لي كم هو»، كان أمر كليوباترا لأنطونيو). وادّعاء فرط الشعور صعبٌ جدّاً لأنّ الكلمات ذات الحدّة الشعورية كانت قد استخدمت قبلُ على نطاق واسع؛ وفي هذا يكون الشعر

خاضعاً لقانون تناقص الغلّة diminishing returns(*). والشاعر الذي يـريد أن يعلن حقيقة أنّ مشاعره تتجاوز ما هو عادي، عليه أن يحلّ مشكلةً لغويّـةً صعبة جـدّاً؛ لأنّه مهـما ادّعى من دنوّ من الـلاتناهي أو الحـدّ الأقصى في الشعور فـإنّ الصيغـة للّاتنـاهي تظلّ «العـدد + 1». وإحدى الـطرق خارج هـذا النوع من الصعوبة تتمثّل في استخدام معجم غير عادي. في المعجم الهجائي لـ (مارستون Marston)، المصمِّم على نقل الحـدّ الأقصى في الكراهيـة والاحتقار، يُستخـدم التجاوز واللّاقبول في الكلمات دليلاً على الحدّة الكامنة وراءها؛ وفي هذا، يعمل المعجم كثيـراً على مبـدأ السِّباب ـ فينبغي أن يكـون ثمة محـرَّم a tabu، بحيث يكـون المـرء قـادراً عـلى التعبـير عن إحسـاس الازدراء من خـلال انتهـاك هـذا المحرَّم. والمعجم الهجائي من هذا القبيل يكون معبِّراً على قدر ما يكون خـروجاً واضحاً على معيار اللغة المقبولة. وثمّة طريقة مختلفة خارج هذه الصعوبة، لكنها أيضاً طريقة تتضمن رفض المعجم المعياري للشعور بوصفه غير كـافٍ لمجرّد أنـه معياريّ، وتتمثّل في أن نلعب لعبة لغويّـة شكلية. ومثـلُ هذه اللعبـة تُمارس في الأحاديث الأولى للعاشقيْن في «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير:

كليو. إن يكنْ حبّاً حقّاً، فقلْ لي كمْ هو.
أنطو. ثمةَ فقرٌ مدقعٌ في الحبِّ يمكنُ أن يُحسبَ حسابُه.
كليو. سأرسمُ حدّاً لمقدارِ ما أكونُ محبوبةً
أنطو. إذْ ذاكَ عَلَيْكِ أن تكتشفي سماءً جديدةً، وأرضاً جديدة.

ههنا أربع نقلات نحو تأكيد ناجحٍ لمسألة أنّ الشعور قد بلغ الحـدّ الأقصى. وهذه النّقلات، خلافاً لاستخدام المعجم غير العادي، تمتاز بأنّ التأثـير لن يغدو شاحباً عند المقارنـة بتنميق الجهود الـلاحقة في النّـوع. وثمة نقلة لغـوية بـارعة للتعبير عن اللّاتناهي نجدها في تأكيد الشيطان ـ في «الفردوس المفقود Paradise Lost» (4 ,76 - 77) ـ أنّ:

في أعمقِ الأعماقِ عمقٌ أعمق
يظلُّ يهدِّدُ بأن يلتهِمَني يزدادُ اتّساعاً.

(*) قانون يقـول بأنّ زيـادة العمل أو رأس المـال إلى أبعد من نقـطة معينة لا يتـرتّب عليها زيـادة مناسبة في الإنتاج. [المترجمان عن المورد].

حيث الحيلة هنا عكسُ مسارات اللغة بجعل «أعمق» أكثر سوءًا من «أعمق الأعماق»؛ ويُعطى اللاتناهي مؤشّراً لغويّاً بتغيير ثوابت النحو المقدّمة. وكثير من قصائد المدح، خاصة تلك التي تُنظم في تقليدٍ مطوّرٍ جدّاً، لا يمكن أن تقدَّر حق قدرها البتة إلّا إذا عاملناها بوصفها تحسيناتٍ لتقديم الأساليب؛ وبعيداً عن الادّعاء بأنّها أوصاف مباشرة ولم تمسّ للواقع، فإنها تبذل مجهوداً عظيماً لتشير إلى براعة نقلاتها أو تجريبيَّة محاولاتها لإيجاد أفضل نقلة، ابتغاء إيقاع الواقع في شرك الجهاز المتوافر حالياً. «هل لي أن أشبّهك بيومٍ صيفيّ؟» يسأل شكسبير في مطلع السّونتّو 18، حيث يصوّر نفسه باحثاً دونما جدوى عن تشبيه مناسب. أو، في تقليدٍ مطوَّر جدّاً كهذا، حيث ناظمو السّونتّات،

> الغارقونَ في التوكيدِ، والأيمانِ والتشابيهِ الواسعة،
> ينشُدون التشبيهاتِ، فقد تعبت الحقيقةُ بالتكرار[1]،

وخير وسيلة لتأكيد نُدرة مشاعر الإنسان ربما تتمثّل في التعليق على زيف اللغة التي يستخدمها الآخرون الذين يزعمون أنّهم يعيشون إحساساً قويّاً. يفعل شكسبير هذا في السّونتّو 130 («عينا سيّدتي ليس فيهما شيء كالشمس»)، حيث يخصّص الأبيات الاثني عشر الأُوَل للانتقاص من السّيدة دائماً من خلال قائمة من التشبيهات القياسيّة ثم نجده في «الدوبيت» يقدّم تأكيده بشأنها وبشأن حبّه لها من خلال التلميح إلى أنّه أحقّ من الآخرين باللغة التي كان الآخرون قد استخدموها:

> ومع ذلكَ، وحقّ السماء، أرى أنّ حُبّي فريدٌ
> مثل أيِّ شيءٍ زيّفتْه بتشبيهٍ زائف

وهذه «الستراتيجية» تَستخدم التقليد من خلال ادّعاء أنّ المرء يرفضه. وتألّق «الستراتيجية» يتّضح بالعودة إلى خبرتنا في استخدامات أخر للتقليد، لأنّ خبرتنا في التقليد تُمدّنا بفكرة عما هو «قياسيّ» داخله وتقدّم لنا إدراكاً للقدرة التعبيرية في النقلات المعدَّة ـ مهما كان بُعدُ «معيار» التقليد عن «المعايير» الأخر. ويلحّ (غومبرش Gombrich) على هذه النقطة في دراسته النقدَ الفنّي عند (جوناثان

---

(1) شكسبير، «ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida»، 3، 2، 182 - 183.

ريتشاردسون Jonathan Richardson) الذي يقول غومبرش إنّه:

«سلّم بأنّ كلّ وسيط وكلّ تقليد له مستواه الخاص من القياسية يحدّد توقّعات الخبير الذي سيسجّل أيّ تأكيد دقيق في اتجاه أو آخر. ومن ثم فإنّ درجة الإضاءة المتماثلة التي ستؤثّر فيه بوصفها معبّرةً عن الكآبة في لوحة مائية يمكن أن تكون قد أثرت فيه بوصفها هادئة وساكنة في لوحة مرسومة بالحبر»[1].

ما نميل إلى نسيانه عندما نُصدر حكماً على التقاليد المهملة أنّ المعيار الذي نحكم به عليها معيار تقليد آخر ـ سواء أحكمنا بمعيارٍ قد أسّسناه لأنفسنا بوصفه نتيجة لخبرتنا بأنواع أُخر من الشعر أم أنّنا، حتى مع قدر أكبر من عدم التفكير، حكمنا بمعيار اللغة بوصفنا نتكلّمها ونكتبها بأنفسنا. وهذا المعيارُ الثاني نفسه يخضع لتغيّر سريع، وبين الأسباب الكثيرة لكون الأمر على هذا النحو، ذلك السبب المهمًّ لمناقشتنا الراهنة وهو ما يمكن أن يستشعره الشخص المتكلّم أو الكاتب من حاجة إلى استخدام مستقلٍ وشخصيّ للمعدّات القياسية. ونحن نصادف صنعة هذه المعدّات وندركها جيداً عندما يظهرُ الشيء الذي نريد قوله تافهاً أو «خاطئاً» على نحوٍ ما إن نحن وضعناه في كلمات مألوفة؛ إنّ عدداً هائلاً من الناس قد قالوا الشيء نفسَه قبلنا، وكلّ ما يمكن أن نكتشف أننا نقوله ليس هو، على نحو ما، ما نعنيه. وفي مثل هذه الحال نقترب من موقف الشاعر.

إنّ قصور اللغة وتكلّفها، ابتعادها عن خاصيات الحياة الفعلية، من الأشياء التي أدركها نفرٌ من الشعراء العظام. وقد صارت بذاءة الوسيط عند بعضهم إحدى الفِكَر الضاغطة تقريباً. أمّا مالارميه Mallarmé فنجده في سونّتاه عن التّمّ the swan[2] («Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui») يرى الشاعر الذي رمز له بالتّمّ يقع في شرك في البحرة المتجمّدة؛ البحيرة هي مجاله،

---

(1) ي. هـ. غومبرش، «الفنّ والوهم: دراسة في سيكولوجيا التمثيل التصويري «Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation، ا. و. ميلون محاضرات في الفنون الجميلة A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts، 5 (1956) (لندن، 1960)، ص 373.

(2) ستيفان مالارميه: œuvres complètes، إعداد هنري موندر Henri Mondor وجين ـ أوبري Jean-Aubry (باريس، 1951)، الصفحات 67 - 68.

وهي أيضاً في الوقت نفسه التي توقعه في الشرك وتجمّده وتثبّته في مكانه، وهكذا فإنّه، حيث تلازمه فكرة «[Les] vols qui n'ont pas fui»، يرى نفسه مثل «Magnifique mais... sans espoir»، عازلاً باللغة نفسه عن الواقع النقي ومجمَّداً في حلم باردٍ من الازدراء للغة لا يستطيع منه فكاكاً. ومهما اجتهد الشاعر في تخليص نفسه من كلّ رغبة في التباهي بزخارف اللغة، فإنّه سيجد بعد ذلك كلّه أنّ الوسيط الحقيقي الذي عليه أن يستخدمه هو نتاج العقل الإنساني والقلب الإنساني. إنّ الحلم الذي يصادم الواقع مصادمةً تامةً، دونما توسيط اللغة، يُحبطه دائماً التلفّفُ في «غطاء خياليّ Fictive covering»، كما يقول (ولّس ستيفنز Wallace Stevens) في حكايته عن لقاء نانزيا نونزيو Nan-zia Nunzio وأوزمانديا‍س Ozymandias:

في تطوافها حولَ العالمِ، قابلت نانزيا نونزيو
أوزمانديا‍س.. وقد مضت
وحيدةً كعذراء فيستا(*) أعدّت لأمدٍ طويل.

أنا الزوجةُ. خَلَعَتْ عِقدَها
ووضعتْه في الرمل. كما أنا، أنا
الزوجة. حلّت نطاقها المرصَّع بالجواهر.

أنا الزوجةُ، عُرّيتُ من الذهبِ اللألاء،
الزوجة فيما وراء الزمرّد والجَمَشْت amethyst،
فيما وراء الجسد المتوهّج الذي أحمله.
أنا المرأة المعرّاة تعريةً أكبر من
العراءِ، أقفُ أمام أمرٍ
صارمٍ، وأقولُ أنا الزَّوجةُ التي يفكّر فيها.

كلّمْني ذلك الكلام الذي سيكسوني
بحِلْيته النفيسة فحسب.
ضعْ فوقي تاجَ الروحِ الماسيَّ.

(*) عذراء فيستا: عذراء مكرّسة لخدمة فيستا، ربة نار الموقد عند الرومان. [المترجمان].

غطّني كلّي بالخيط النهائي،
بحيث أرتعدُ بمثل ذلك الحبّ المشهور
وأنا نفسي نفيسةٌ لأجل كمالك.

إذ ذاك قال أوزمانديا س إن الزوجة، العروسَ
لا تُعرّى. فإنّ غطاءً خياليّاً
يُحْبكُ دائماً متألّقاً من القلبِ والعقل.[1]

ويمكن أن يفترض المرءُ أنّ اليأس المطلق من اللغة يُحتفَظ به لأولئك الذين قد فعلوا في كلّ عصرٍ الشيءَ الكثير لجعلها تخضع لإرادتهم، والشعر الذي يمكن أخيراً أن يبلغ بعلاقة الحبّ والكره بوساطة اللغة حدوداً قصوى كهذه حقّق رغم ذلك عدداً من التحالفات غير المناسبة والناجحة في الطريق وأسدل السّتار على صعوبات العلاقة تماماً بحيث يكون ممكناً بالنسبة إلى بعض قرّاء الشعر أن يعتقدوا أنّ الشعراء في تعاملاتهم مع اللغة يكونون أكثر تأثيراً عندما يقدّمون ما يأتي على نحوٍ طبيعيّ فحسب. إلّا أنّ اللغة «الطبيعية» أو «البسيطة» في القصائد الناجحة تُثبت عادة أنّها، عند التأمّل، تُخفي ترتيباتٍ فذّة من أجل تحقيق ذلك الوهم نفسه. ويمكن عادةً افتراض أنّ الحقيقة هي أنّ الشاعر الذي يبدو يتكلّم «لغة القلب»، أو «لغة الحياة العادية» قد عمد إلى اضطراب مهمّ ليخترعه؛ والصعوبة بالنسبة إلى الناقد، خاصةً حيث لا يكون هناك اختراعٌ واضح على مستوى المعجم، هي الوصول إلى فهم لتلك العمليات في القصيدة التي تمكّن الكلمات المألوفة من نقل خاصيةٍ فذّة. وجليّ تماماً أنّه ابتغاء جعْل الكلمات تقوم بهذه المهمّة يكون الشاعر قد فعل شيئاً محدّداً للتغلّب على كلّ من خاصيّة التعميم والنطاق الواسع من عدم التحديد في الكلمات في استخدام متكرّر ومختلف جدّاً. وعن هذه المميزات لمفردات المعجم يقول (هوسبرز Hospers).

«لا تشير الكلمات إلّا إلى أنماط أو أصناف من الأشياء ـ عامة ـ وتكون مهمّة الشاعر أكثر تخصيصاً وصعوبة من مجرّد الإشارة إلى مدلولات الأصناف؛ حيث على الشاعر أن يجعل الرؤية أكثر تحديداً، وليس في مقدوره فعل هذا إلّا من

---

(1) قصائد مجموعة Collected Poems، الصفحات 395 - 396.

خلال الرصف المناسب للكلمات ابتغاء الإثارة المناسبة. وربما تحسَّن الموقف لو أنّ هناك مثلاً مليوناً من المرادفات لـ «الفرح»، وأننا جميعاً عرفنا تماماً ظلّ الشعور الذي يشار إليه بوساطة كلّ منها... أمّا وليس للغتنا هذا المخزون الهائل فليس في مستطاعنا سوى استخدام الكلمات المنحوتة التي في حوزتنا ووضعها معاً في صورٍ مثيرةٍ، وعلى هذا النحو تفيد في غرضٍ كان بعيداً عن قصدها عندما وضعها الواضع»[1].

لكنّه من غير المحتّم ما إذا كان مليون من المرادفات للفرح، أو أيّ رقم من الملايين، سيقترب من حلّ المشكلات التي تقدّمها للشاعر طبيعة اللغة. وحتى لو افترضنا أن غاية الشاعر أن يرزم تجربته الخاصة على نحو لا تتأذّى فيه في مرورها منه إلينا ـ أو، إن تكن هذه استعارة مضلّلة تماماً، أنّ غايته استخدام اللغة في إعطائنا قراءة خريطة بالغة الدقة تمكّننا من تحديد ما يتحدّث عنه ـ فإننا نظلّ نواجه حقيقة أنّ المعجم مهما بلغ اتساعه لا يمكن أن يفعل شيئاً بنفسه لتوصيل خصوصية التجربة الحية وتحديدها. وأستخدم كلمة «تحديد» لأشير إلى ظاهرة يمكن أن يلحظها قارئي بمجرد رفع عينيه عن الصحيفة والنظر حوله. وما يراه سيقدّم تزامناً في الصفات، وتعقيداً في العلاقات لا تحاول اللغة المرجعية أن تتعامل معه. ولوصف مشهدٍ من النافذة، أو حتى زهرة في إبريق داخل الحجرة (زهرة منثور، حمراء داكنة، أدكن في الوسط، ذابلةً في الحوافّ، أضاءتها شمس الصباح، تُرشّ من خارج إبريقها، انعكست صورتها في المرآة)، ربما يستمّر المرء أمداً بعيداً ويظلّ عاجزاً عن أن يضع في اللغة كلَّ ما عليه الوردة في خاصيّاتها المميزة وفي علاقاتها بالأشياء الأخر ـ وكذا يظلّ أكثر عجزاً ـ عاجزاً تماماً ـ عن تسجيل التداخل المتزامن لكل صفة أو خاصية مع الصفات والخاصيات الأخر، فالتعديلات المتبادلة تعمل فوق جملة شبكة العلاقات التي يقبع فيها شيء. وإذا كانت الخصوصية و«التحديد» و«الشيئيّة» حتى فيما نسمّيه «الأشياء الملموسة» عصيةً على هذا النحو على سبْر لغتنا العادية، فكم سيكون عسير المنال تحقيق مثل هذه المطالب حين يتصل الأمر بلحظة في التفكير، أو المزاج، أو الرؤيا، أو

(1) جون هوسبرز، «المعنى والحقيقة في الفنون Meaning and Truth in the Arts»، الطبعة الثانية (شابل هل، 1948)، ص 183.

الموقف؟[1]. ويمكن إثبات أنّ القصائد الجياد جميعاً تثير على نحوٍ ما إحساساً بالحدّة والثّراء في الخاصية، وهو في الوقت نفسه إحساس محدّد، بمعنى أنّ المرء يحسّ بقوة بأنّه «هناك» عندما يقرأ القصيدة، وغير محدّد أيضاً بمعنى أنّ محاولات التعبير لفظياً عما يُحسّ بأنه هناك يُحسّ بأنّها هي نفسها غير كاملة، وغير وافية بكلّ ما تثيره القصيدة ـ بأنّها تزيّفه، حتى في عملية تحديده. وصعوبة تفسير حقيقة أنّ مثل هذه الاستجابات تُثار تكون أكثر حدّةً عندما تكون الكلمات على الصحيفة، وقد نُظر إليها فُرادى، عاديةً وبسيطة. وحيث تكون الكلمات الفردية عادية وبسيطة كالكلمات في القصيدة يمكن أن يكون هناك دائماً، ويظلّ ينبثق من القصيدة، مركّبٌ شخصيّ من الخاصيات الحيوية، وهو مركّبٌ يمتلك القدرة على إيهام أنّ اللغة العادية لا تضع أمام الشاعر أية مشكلة، وأن كلّ ما عليه أن يفعله، كحيرة أستروفيل Astrophel عند الشاعر سدني بشأن اللغة (حيث شكا قائلاً: «إنّ أقدام الآخرين تظلّ تبدو لي غرباءَ في طريقي»)، أن يدرك أنّ الطريق بعيداً عن همومه بسيطٌ مثلما تبيّنه أستروفيل:

أعضّ ريشتي الـ trewund، أضرب نفسي حقداً،
أيّها المجنون، قالت لي ربة الفن Muse، «انظر في قلبِك واكتبْ»[2]

من الصعب مناقشة طبيعة الوهم الذي يخترعه أستروفيل عندما يزعم أنه يكتب باللغة البسيطة للقلب. أمّا مقدار ما يمكن أن تكون عليه مثل هذه اللغة

(1) قارن إليزابت م. ويلكنسون، '«الشكل» و«المضمون» في علم جمال الكلاسيكية الألمانية'، في Stil-und Formprobleme in der Literatur, ed. Paul Böckmann, Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen في هيدلبرغ، 1957 (هيدلبرغ، 1959)، ص 21: «الفنّ، عند غوته وشيلر، معبِّرٌ عن الحياة التي تسري في داخلنا دونما توقّف، تلك الحياة التي لا نقدر على التعبير عنها كما تُعاش حقّاً... هذه الحياة الداخلية، في الصورة التي نجرّبها، لا يمكن الوصول إليها باللغة. وحين نحيلها إلى مفاهيم وافتراضات، تكون قد غيّرت خاصيتها قبلُ. وعبثٌ أن نجهد... لنقل الإيقاعات والهوامش، إحساس حياتنا الداخلية، ليس الإحساس بانفعالاتنا، الإحساس بفرحنا أو أسانا فحسب، بل الإحساس بتفكيرنا أيضاً، تعقيداته وتلافيفه، تشعباته وتوتراته، انضغاطاته المفاجئة عندما يلوح أن سلسلة طويلة ومعقّدة من التفكير تكثّف في لحظة مفردة. فهو يستعصي على كلّ لغة سوى لغة الفنّ».

(2) قصائد السير فيليب سدني The Poems of Sir Philip Sidney، إعداد وليم ا. رنغلر، الأصغر (أكسفورد، 1962)، ص 165.

من البساطة فسأحاول أن أبيّنه بأن ألخّص بكلماتي الخاصة شيئاً ما على الأقلّ من تحديد الخاصيات الموجودة في كلمات قصيدة قصيرة وبأن أتحقّق مما إذا كانت الأدوات التي استخدمها الشاعر في نقل هذا التحديد مستعصيةً على العملية النقدية. والقصيدة هي المرثاة البسيطة الكلمات والناجحة جداً في الكونتس بمبرُك Pembroke، والمنسوبة عادة إلى وليم براون من تافِستُك Tavistock:

Underneath this sable Herse
Lyes the subject of all verse:
Sydney's sister, Pembroke's Mother:
Death, ere thou hast slain another,
Fair, and Learn'd, and good as she,
Time shall throw a dart at thee[1].

أي:

تحت هذا
يكمن موضوعُ الشعر كلّه:
أخت سدني، أمّ بمبرُك:
أيها الموت، قبل أن تكون قد قتلت واحدة أخرى،
جميلةً، ومهذّبة، وخيّرة مثلها،
سير شقك الزمانُ بسهم[1].

وتأثير هذه القصيدة من حيث هي كلٌّ شخصيّ جدّاً. ولتسديد بعض الطلقات لوصفه، يمكن أن أقول، «القصيدة تعطي انطباع العجرفة الرائعة» أو «انطباع الكبح القويّ للأسى الشديد» أو «انطباع حقيّة الموت» (لكنها في الوقت نفسه تعطي ذلك الانطباع وتدحضه)، أو «تعطي انطباع الثناء الرائع، المؤكّد كثيراً لكفاءة موضوعه بحيث لا يتنازل ليقدّم تفاصيل أو يستخدم أي شيء سوى تعابير الثناء الأكثر تعمياً («جميلة»، «خيّرة»)؛ وأكثر أهمية من هذا كلّه،

(1) كتاب أكسفورد لشعر القرن السابع عشر The Oxford Book of Seventeenth Century Verse، إعداد هـ. ج. س. جريرسون وج. بولاو (أكسفورد، 1934)، ص 339. [المقطع الثاني، الذي ينظر إليه عادةً بوصفه إضافةً بيد أخرى، يظهر في مخطوط لانسداون Lansdowne، ص 777؛ وبشأن هذه الإضافة انظر «قصائد وليم براون من تافستك»، إعداد غوردن غودون Gordon Goodwin (لندن، 1894)، 2 ,294].

انطباع إيماءة يقام بها في وجه الموت، إيماءةً في الوقت نفسه غاضِبة وفاترة». وحتى تسميتُها إيماءة تسيء إلى بساطة اللغة؛ إذ ليست هي إيماءة على قدر ما هي نظرةٌ متغطرسة كثيراً، نوع من «لا أزال دوقة مالفي Duchess of Malfi». هذه الطلقات جميعاً غير كافية؛ إلّا أنّ هذه الانطباعات جميعاً، أو شيئاً مثلها، تتأتّى من أربع وثلاثين كلمة في ترتيب مطّرد. لماذا؟

فوق كلّ شيء لأنّ القصيدة تنحرف في الوسط، حيث يكون هناك انعطاف دراميّ عنيف، في نهجه الخاص، كاللحظة التي يقفز فيها هاملت إلى قبر أوفيليا. تبدأ القصيدة في نمط مرمريٍّ، في نغمة البيان العام، بشهقة صلاة لراحة الموتى: «تحت هذا... يكمن...» لكننا لا نُعلم باسم الميت حالاً. وهذا موت مقلقٌ جدّاً للشعراء: موت «موضوع الشعر كلّه». والكلمات «أخت سدني، وأمّ بِمْبُرك» تستدعي إلى القصيدة جِواء اسم الكونتس في الحياة: راعية الشعراء، إلهام سدني «أركادية Arcadia»، المرأة التي جعلتها منزلتُها العلية وأسرتها، ومواهبها الشخصية، ورعايتها للأدب، تبرز بوصفها أنموذجاً عظيماً للإنسان الذي كان الشعر مديناً له بالإلهام والتشجيع؛ والآن هي ميتة، وليس ثمة ما يفعله الشاعر أكثر من أن يسجّل وفاتها في ختامية بسيطة. وعند هذه النقطة نفسها من التسجيل البسيط والختامي يقفز الشاعر نفسه، إن جاز التعبير، من القبر، ويخاطب الموت بازدراء رائع. إنّ القصيدة وخطيبها الخيالي يبلغان الحياة الغاضبة عند الكلمة المجرّدة في الخطاب، «الموت» ـ الموت الذي فعل أسوأ ما لديه حتى نهاية الزمان عندما سيلتفت الزمان أخيراً إلى الموت ويقضي عليه. وتتضمّن أنّ نهاية العالم (عندما ينتهي الزمان والموت أيضاً) هي النظير الوحيد الذي يمكن تصوّره لموت موضوع الشعر كلّه. وهذا، الذي هو نفسه ثناء هائل، هو في الوقت نفسه العزاء الضمني للمرثاة: الحياة السّرمدية مشارٌ إليها ضمناً. إلّا أنّ قوة القصيدة لا تكمن في عزائها الديني الضمني أو في الثناء الهائل على الكونتس. تتأتّى القوة من القلب المفاجىء للموقف الذي يحدث عند كلمة «الموت»، الانفجار العنيف للحياة، والغضب، والثناء والتأكيد. ويعتمد عنف هذا الانفجار في تأثيره على تركيب الشاعر أولاً بعناية فائقة الثِّقْل المرمري الذي يفجّره. وابتغاء تركيب هذا، استخدم الشاعر عدداً

من الحيل غير الظاهرة. والإيقاع والعروض على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية هنا. فالطرق الإيقاعي the beat في

Ùndernèath this sable Hèrse

ينخفض انخفاضه هذا، لأنّ النبر العروضي يتّفق تماماً ونبر الكلام في إيقاع رزين هابط. (وما يحدّد البنية الإيقاعية هو التعبير الكلامي الذي افترضه المعنى والنبر العادي). وفي الأبيات الثلاثة الأُوَل، حيث الإيقاع الأساسي هو تفعيلة التروكي trochee(*) [دُم دي/ دُم دي/ دُم دي/ دُمْ]، تمثّل كلّ كلمة منبورة طرقةً. ويُعاق تقدّم الأبيات على نحو مملّ جدّاً، لأنه لا بدّ من إيجاد وقفٍ بين المقطع المنبور في نهاية البيت والمقطع المنبور في بدء البيت التالي [«... Sydney's /: verse»; «... Lyes / Herse» Death/»]. هذا الوَقف الرزين بين نهاية البيت وبدء البيت التالي لا يحدث عند انعطاف القصيدة: لا يوجد وقف قبل «Death/» لأن البيت السابق ينتهي بنبرٍ خفيف، في «Mo`ther». هذه نقطة التغيّر في الوزن. والبنية العروضيّة في جملتها يُوازن فيها على نحو مبهج بين التروكي واليامبي(**)، وما هو حاسمٌ في تأثير القصيدة أنّ البحر الغالب في الأبيات الثلاثة الأوَل هو التروكي، في حين أنّ البحر الغالب في الأبيات الثلاثة اللاحقة هو اليامبي. والأبيات الثلاثة الأول لا بدّ من قراءتها هكذا:

دُم دي/ دُم دي/ دُم دي/ دُم،
دُم دي/ دُم دي/ دي دي/ دُم،
دم دي/ دم دي. دم دي/ دُم دي.

أما الأبيات التالية فلا بدّ من قراءتها: دُم/دي دُم/دي دُم/دي دُم/، لأنّه من الواضح أنه سيكون مضحكاً أن نقرأها:

(*) يطلق هذا المصطلح في الشعر الإنجليزي على التفعيلة المكوّنة من مقطع منبور يليه مقطع غيرمنبور، وهو نادر في الشعر [المترجمان].

(**) يُطلق هذا المصطلح في الشعر الإنجليزي على التفعيلة المكوّنة من مقطع غيرمنبور يليه مقطع منبور، وهو النوع الغالب في الشعر الإنجليزي كلّه. [المترجمان].

Death,ere/ thou hast/ slaine a -/nother,
Faire, and/ Learn'd, and/ good as/she,
Time shall/ throw a/dart at/thee.

الأسلوب في الأبيات الثلاثة الأول يتلاعب في الثِّقْل الهائل لمخطط التروكي؛ ذلك أنّه أسلوبٌ يهتمّ بالحقائق الرزينة والثقيلة؛ والكلمة الوحيدة التي تضرب صفحاً عما هو فعليّ هي كلمة «كلّ all». وعكس هذا أسلوب الأبيات التالية، الذي يتضمّن التوسّل، والتشخيص، والغلوّ غير المباشر، وكلمات القيمة، والاستعارة، وصيغة المستقبل؛ وهذه لغة إقناعية أساساً. وبينما كلّ شيء في الأبيات الثلاثة الأُوَل مرتّبٌ جدّاً بحيث يَجعل القبر لصيقاً بالأرض لتضيع الهوية الشخصية (لدرجة أنّها لا تُسمّى إلّا من وجهة أنها «أخت سدني»، «أمّ بِمْبُرك»)، إذا خاصياتها الشخصية تؤكّد في الأبيات الثلاثة الأخر، وفي ذروة الثناء. والأكثر دقة من هذا كلّه الطريقةُ التي وضع فيها انعطاف القصيدة بحيث ينشأ من ارتباطه ببنية القافية التأثيرُ الأعلى للإدهاش: فهو موضوع تماماً في منتصف الدوبيت المتوسط من الدوبيتات الثلاثة. وتعطي الدوبيتات عادة توقعاً بأنّ معنى المقطع سينقسم على أجزاء بيتين، على أن يكون البيت الثاني حاسماً في تقرير معنى البيت الأول. في هذه القصيدة ينشطر الدوبيت المتوسّط في المنتصف؛ فنصفه الأوّل يقرّر تسجيل حقائق الموت، أمّا نصفه الثاني فيبدأ تحدّي الموت. هكذا فإنّ المرء، في كلّ موضع يتفحّص فيه هذه القصيدة الرقيقة المتألقة المنظومة بمثل هذا المعجم البسيط، يرى أنّ عكس انتصار الموت (الذي هو عملها) يحقّق بإعمال ما هو في كلّ صيغة ـ الإيقاع، الأسلوب، الشكل الشعري ـ قادرٌ على إعطاء قوةٍ للمعجم. وإنّ تصاعد الموقف في القصيدة، من تسجيل الموت إلى الازدراء الصفيق له، هو المتلقّي للإسهامات من كلّ شيء آخر في القصيدة. وفعل القصيدة ليس شيئاً متراكماً خارج محتويات المعنى المتعاقبة لكلّ بيت. ويغدو الفعل مؤثّراً بسبب، والحقّ أنه يَحدث من خلال، العلاقات الشكلية في القصيدة: تغيُّرٌ عنيفٌ في الموقف يدين في عنفه لوضعه في العروض وفي الدوبيت، ويدين في قوته للمقدار الكبير من الأسى الذي ينبغي أن يحدثه سريعاً (وهو مقدار يُحدثه الإيقاع والأسلوب)، ويدين في انتصاره لهزيمة البنية العروضية السائدة في الأبيات الثلاثة الأُوَل، ويدين في غطرسة مديحه للمجانسة

بين «she» و«thee»، ويدين في صفاقته لارتباط البيت الأخير بما كان قد تقدّم ـ لأنه في مدى بيت واحد، يُبطل الزمانُ، بضربةٍ خفيفة من سهمٍ، الموتَ القويّ الذي أعدّ في الأبيات الخمسة الأولى لفعل الشيء الكثير. وحصيلةُ هذا كلّه قصيدةٌ ذات معجم مبسّط ـ وليس قصيدة بسيطة.

لقد عالجتُ هذه القصيدة القصيرة بتفصيل واضح لأنها تلوح لي تمثّل بعض الحقائق التي ليس في وسع دارس لغة الشعر أن يتحمّل إغفالها. وإحدى هذه الحقائق أنّ تلك اللغة مضلِّلةٌ جدّاً. ذلك أنّها تمتلك عدداً كبيراً من أساليب التأثير فينا إذ إنه تحت أبسط السطوح يمكن إثبات وجود علاقات شكلية عالية التعقيد يصعب جدّاً إرجاع تأثيراتها إلى سبب مفرد بعينه. ومن وجهة ثانية فإنّ إرجاع تأثير من التأثيرات إلى أسبابه صعبٌ غالباً لأنّ التأثير نتاج البينة كلّها: أي نتاج علاقات كثيرة تعمل معاً على إحداث تقدّمٍ ذي مظهر محدّد جدّاً؛ إذ ليست القصيدة مجموعة عبارات، بل هي أداءٌ مسرحيّ، ممثّلوه أشياء من قبيل العروض، وتبديل النغمات وهلّم جرّاً. وما إن يدرك هذا حتى يبدأ مفهوم «اللغة البسيطة» يبدو تضليلاً نقديّاً. وكثيراً ما يكون المعجم البسيط قناعاً للفنّ المعقّد. وربما نتساءل عن مدى تقدير معجمنا النقدي لقدرة الشارع على فعل هذا. أيّة كلمة تكون هناك في المصطلحات النقدية يُشار بها إلى ما يفعله الشاعر عندما ينشيء مسرحية تعطينا إحساساً بموضوعه؟ ـ «المحاكاة» تبدو مصطلحاً ممكناً، لكنّ هذا مضلّل، لأنّ كلمة «محاكاة» تميل إلى الإيحاء بتسجيل الواقع، كما لو افترضنا أنّ الشاعر يحاول استخدام الكلمات بوصفها مرايا بسيطة لـ «عناصر» الواقع ـ كلمة «أحمر» لتعكس حقيقة الحمرة، وكلمتا «عظيم» و«رزين» لتعكسا العظمة والرزانة. ومهما يكن فإنّ الشاعر غير مقتنع باستخدام اللغة على هذا النحو. و«محاكاته» في اللغة أكثر مراوغةً. وهو يؤثر غالباً أن يمثّل معناه: أن يُعِدّ النمط الذي، حين يمثّل نفسه في عقل القارىء، يمثّل خاصيّة التجربة أو حركة الشعور الذي يكتب حوله. والتمثيل في مرثاة كونتس بمِبْرُك يعتمد كثيراً على قيمٍ راسخة في أنظمة الوزن الشعري، والإيقاع، والشكل المقطعي، لكنني لا ينبغي أن أميل إلى الإيحاء بأنّ هذه هي العناصر الوحيدة القادرة على خدمة مثل هذه الغاية. إنّ أية صيغة يُبرز فيها التنظيم بقوة ينبغي

أن تضيف، إلى ما يُقال في صيغة البيان، تمثيلاً مصاحباً للتفرّد. قد يكون هناك طرق لا حصر لها للهندسة، من خلال استخدام الكلمات في علاقات منظّمة، أشكال من إضفاء الطابع المميَّز خارج نطاق أيّ معجم. سيكون من الحمق أن نتحدّث وكأنّ المرء يستطيع أن ينشيء دراسة لرموز ما يجري في العقل البشري عندما يستجيب للغةٍ يجتمع فيها معنى صريحٌ وعملياتٌ مميَّزة، عمليات ـ رغم مشابهتها للمعنى ـ لا تقرّر هي نفسها معنى بل تعطي لوناً، أو مظهراً، أو شكلاً، أو طابعاً مميزاً، أو خاصية. وهذه الكلمات تُستخدم لانعدام كلمات أحسن منها؛ ذلك أنه من العسير أن نجد مصطلحاً لن يبدو مختصِراً «التمثيل» إلى مستوى مزيِّنٍ يضيف توافه إلى وجه المعنى. والصعوبة أنّه كلّما واصلتُ استخدامَ الكلماتِ في وصف مختصر التجربة المعبّر عنها باللفظ غرقتُ في اللجّة التي لا يُسبر غورها بين الواقع اللغويّ وغير اللغويّ. ولعلّه يكون أحسن أن أضع نهايةً هنا للمواصلة اللفظية لغير اللفظي، وأذكّر نفسي وقارئي بمعنى الاختلاف البسيط (دونما أيّ تفاوت) بين الاثنين، بأن أقول إنّ مصطلح «تمثيل» يُستخدم بوصفه مذكِّراً بالاختلاف بين الأداء والإعلام اللفظي: ذلك أن التمثيل يُفلت من التخصيص المصغّر في الإعلام اللفظي. وعلى نحو مماثل، فإنّ محاولة كتابة أيّ تعليق أوسع على ما يعنيه «التمثيل» لن تفيد إلاّ في التراكم غير المنظّم، كما تشاء الكلمات، لفكرة الإيماءة الرشيقة، البلاغة الكائنة وراء متناول المعجم، التي أحاول أن أربطها بالمصطلح. ولتفادي هذا، عليّ أن ألجأ إلى النظير، وأورد الكلمات التي يصف فيها كاتبٌ في المسرح الذروة في مسرحية ييتس Yeats، «بدرٌ في آذار A Full Moon in March»: «إنّ الشعور عند هذه النقطة يكون حادّاً جدّاً على نحو يكون فيه الكلام أبسط وأضيق كثيراً من أن يعبِّر عنه. وبدلاً من ذلك، يمثّل تعهّدُ الملكة بوساطة إيماءةٍ صامتة رمزية»[1].

طبيعي أن المرء ابتغاء إحداث التمثيل ـ أي إعطاء ما يقال على مستوى الإعلام كما في التفصيل المعبَّر عنه بالألفاظ ـ لا يحتاج إلى أن يكتب عن مسرحية

---

(1) دنس دنوي Denis Donoghue، «الصوت الثالث: المسرح الشعري الإنجليزي والأمريكي الحديث The Third Voice: Modern British and American Verse Drama»، (برنستون، نيوجرسي، 1959، الصفحات 56 - 57.

ذات مواقف متغيرة (رغم أنّ القصيدة التي اخترتها مثالاً هي من هذا القبيل) وليس ثمة ما يدعو إلى افتراض أنّ التفصيل ينبغي أن يعتمد دائماً على تفاعل عددٍ كبيرٍ من العناصر الفعّالة في البنية الشعرية. وكذا لا يُفترض أن العمل الوحيد الَّذي ستُستَدعى البنية الشعرية لأدائه هو إيداع «إعلام» القصيدة في تلك البنية الشعرية التي تضفي عليه خاصية فذّة. وفي دراسة التمثيل بوصفه نتيجة، والبنية الشعرية بوصفها سبباً، علينا، كما هي الحال دائماً في مسائل السبب والنتيجة في الأشكال الأدبية للغة، أن نتذكر أنّ «العناصر الأسلوبية. . . متعدّدة القوى»؛ فالأداة نفسها قد تُحدث نتائج مختلفة، والحال على العكس؛ إذ النتيجة نفسُها قد تكون نتاج أدوات مختلفة»[1].

يمكن أن يُسأل كيف يستطيع المرءُ أن يتكلّم في اللحظة نفسها تقريباً على خاصّية فذّة وعلى «الأداة نفسها»، «التأثير نفسه». والإجابة الأولى والواضحة أنّ المرء يمكن لغرض التصنيف والتنظير أن يستخدم مصطلحاً شاملاً ـ من مثل «الاستعارة» ـ لضربٍ محدَّدٍ من العلاقة اللغوية، ستتنوّع تأثيراتُه تبعاً لنوع الكلمات والمعاني التي يؤلّف بينها. أمّا الإجابة الثانية فهي أنّ المرء عندما يتكلّم على «التأثير نفسه»، يمكن أن يكون أيضاً متكلّماً بمصطلحات تصنيفية واسعة أو، عكس ذلك، يمكن أن يتكلّم وهو ينظر بعينٍ واحدة إلى التأثير المباشر للأداة في معنى الكلمات المستخدمة فيها، دونما رجوع إلى التأثير الأكبر، في السياق، للمعنى المتأثّر. وعلى سبيل المثال، قد يستخدم المرء أداةَ إعطاءِ كلمةٍ واحدة بيتاً قائماً بنفسه ورغم أنه متى أجري هذا كان التأثير «نفسه» في أنّ الكلمة تكتسب الإبراز، فإن تأثير هذا الإبراز في أيّ مقطع من المقاطع سيعتمد على طبيعة المقطع. وجليٌّ أنّ تأثير أداة من الأدوات لا ينتهي في تأثيرها المباشر في الكلمات القليلة المرتبطة بها ارتباطاً محكماً؛ ذلك أننا في القصيدة نكون مهتمين بشبكةٍ من المعاني. لكنه بصرف النظر عن مسألة إضعاف تأثيرات اللغة النقدية أو تقييدها لدينا مسألة أكبر تتمثّل في المادّة المتغيّرة التي تُجسَّد فيها السِّماتُ «نفسها» للشّكل الشعري. ذلك لأنّ هذه السّمات ـ رغم أنّ الكلمات تمتلك نسبيّاً ما يسمّيه (إيفور ونترز Yvor Winters) «خاصيات آلية mechanical properties» ـ أي

(1) أولمان، الأسلوب في الرواية الفرنسية، ص 20.

إنّ كلمة «trick» ستصوّت دائماً مثل «track» أو «brick»، أكثر منه مثل «pudding» أو «Jam» ـ ذاتُ خاصيات مرنة أيضاً، وحتى الكلمة «نفسها» ستختلف في درجة النغم، والأمد، والنبر، والقوة تبعاً لمعنى العبارة التي توجد فيها، أما في الشعر فإنها ستختلف في هذه المناحي أيضاً تبعاً للبنية العروضية التي نتخيّل أننا «نفسح لها مكاناً فيها». ولأسبابٍ كهذه، لا يمكن أن يوجد إيقاعان متطابقان، رغم أنهما يمكن أن يكونا متشابهين جدّاً. وفي معالجة إيفور ونترز لبعض الخاصيات المرنة المستخدمة في الإيقاع، يصرّ على أنه لا يمكن أن يتطابق بيتان تطابقاً تامّاً في الإيقاع:

«لا يمكن البتّة أن يكون لمقطعين درجةُ النّبر نفسها ـ أي إنّه على قدر ما للنظم من أهمية ليس ثمة ذلك الشيء الذي هو مقطعٌ منبورٌ أو غير منبورٌ في أصله، أما المقاطع التي تُعدّ منبورةً تقنيّاً فإنه لا يُقرّ بأنها كذلك إلّا استناداً إلى مقطع أو مقاطع أخرى داخل التفعيلة نفسها؛ ومن وجهة أخرى فإنّ طول الصوت اللغوي quantity أو طولِ المقطع ـ رغم أنه لا يشترك في البحر العروضي ـ يكون، مثلَ النبر، قابلاً جدّاً للتنوّع، وهو يؤثّر في الإيقاع... وينشأ الإيقاع عن الضبط الدقيق والمعالجة البارعة لمصادر التنوّع هذه»[1].

ويتابع قوله إنّ «إيقاع القصيدة يتخلّل القصيدة كلَّها مثلما يتخلّل الدّمُ الجسم البشري: تخلّص منه وسيكون لديك جثّة» (ص 83). وفي وسع المرء أن يطوّر هذا التشبيه إلى إدراك ذهني، فيجعل الصورة المقطعية الهيكلَ العظمي، والتوزيعَ على الأبيات الامتدادَ العضلي، والقافية التساوقَ بين العضلات، وهلمّ جرّا. أما النقطة الأساسيّة المتمثّلة في أنّ «جسد» القصيدة يغدو جثّةً هامدة إن قُطّعت أوصال وحدتها، فستبقى.

وإذا ما كان «الجسد» وحيداً (على غرار ما حاولتُ أن أبيّن أنه ينبغي أن يكون، رغم حقيقة أننا نستطيع أن نصنّف الأعضاء) فإنه ربما يظلّ يُسأل: كيف يمكن أن تكون هذه الوحدة ذات معنى. كيف يمكن لـ «الدم» ـ مثلاً ـ أن يضيف إلى معنى القصيدة؟ آمل أن يكون مثالي قد أظهر أنّه يضيف إلى المعنى؟

(1) إيفور ونترز، وظيفة النقد: مشكلات وممارسات The Function of Criticism: Problems and Exercises (دنفر، 1957)، الصفحات 82 - 83.

وأنا الآن مهتمّ بإيجاد بعض التعابير المقبولة التي أبيّن بها كيف يمكنه أن يفعل هذا. لقد ذهبت في تعليقي على قصيدة براون إلى أن شكلها الشعري (بمعونة أنظمة أخر، خاصةً التنوع في الأسلوب) يفعل شيئاً أكثر تحديداً من مجرّد تقديم التشويق والإثارة والتفرّد؛ ذلك أنه يقدّم الإدهاش، والعكس، وفرحة الانتصار، والفتور، وهلمّ جرّاً. وأحسب أنّنا عند هذه النقطة نصادف أصعب مشكلات «الشكل». ولعلّه مما لا يحتاج إلى مناقشة أننا كثيراً ما نرى بأنفسنا صفاتٍ من مثل الرحمة، أو الحنق الشديد، أو الحنان، في صورة لمزهريّة، في انطلاق الأمواج المتكسرة التي تندفع فوق الصخور، فيما سمّاه وردزوورث

ذلك الضياء الوداعي العميق الذي به
تُعلِن الشمس الغاربةُ عن الحبّ الذي تحمله
للمناطق الجبليّة.

(المقدمة Prelude، رواية 1805 - 1806, 8, 117 - 119)

أمّا كيف نقرأ هذه الخاصيّات في العالم المحيط بنا ولماذا نقرؤها فليس مما نحاوله ههنا. وأفترض أنّ قراءتنا خاصيةً في الإيقاع وفي العلاقات الشكلية الأخرى من النوع نفسه، لكن مع اختلافات تتمثّل في أنه يوجد في القصيدة حوافز، من طبيعة أكثر تحديداً، يقدّمها معنى الكلمات وإحساسنا بالموقف الذي يشير إليه، مما يعدّنا قبليّاً لتفسير الإيقاع والتقلبات الشكلية وما شابه ذلك في «صفات» منسجمة مع الموقف. وفضلاً عن هذا، فإنّ ما يحدث في النظام الشعري للقصيدة يمكن أن يفسَّر على نحو أكثر اختلافاً مما يحدث عندما تتحطّم الموجة فوق الصخرة. والنظام الشعري نفسه ينطوي على «أحداث» متباينة جدّاً من مثل القلْب الواضح للتفعيلة، التوازن البهيج للبيت، لأنه هو نفسه نظامٌ ذو عناصر متعدّدة يفسح مجالاً لعددٍ كبيرٍ من التوقّعات، عدد كبير من التأكيدات، عدد كبيرٍ من الأزمات والحلول في النَّمط؛ ويمكن أن نسمّي هذه «قيماً»، نقدّرها حقّ قدرها داخل إطار النظام الشعري. والدقة التي نقدّر بها هذه القيم ونربط بعضها ببعضٍ تكون، كمعظم العمليات الراقية الأُخَر التي يقوم بها العقل الإنساني، وراء متناول قدراتنا على التلخيص بمصطلحات لفظية، ما دام معجمنا ونحونا ليس لهما هذه الدقة نفسها؛ فاللغة أداة للإنسان، مخترَعٌ لا

يمكن أن يكـون دقيقاً كقـوى صانعـه. إنّ البنية الشكليـة القـادرة عـلى التعبـير الواضح، بتعابيرها الخاصة، عن اختلافـات دقيقة فـوق مستوى التمييـز الممكن بوساطة تعابير لفظيـة متبلّدة، تشحن تلك التعابـير اللفظيـة المجرّدة بقيم دقيقـة لنـظام آخـر من الـوجـود. ويمكن أن يضـاف أنّنـا في ربط هــذه «القيم» بمعنى الكلمات قد ننزع إلى أن نلتقط من بـين آلافِ الأحداث الجـارية في تيّـار الشعر تلك الأحداثَ التي «تمثّل» المعنى عـلى نحو أكـثر نجاحـاً؛ إذ نغضّ الطرف عن المظاهر غير الوثيقة الصلة بالمـوضوع في التفصيـل التّام لمـا يجري. وربمـا يضيف المرء أيضاً اعتداد أنّه تجربة مثيرة طبعاً عندما تنجح «قيم» نظامٍ شكـلي في قياس معنى الكلمات على نبضاتنا (و نحن هنا نكيّف تعبير كيتس)، فهذه تجـربة إيجـاد ضرب من الاتصـال بتفاصيـل العالم (غـير اللفظي)، التي تنكـرها علينـا عـادة الطبيعة المجرّدة للغة. وعندما يكتب كيتس مثلاً في «أود إلى الخريف: Ode to Autumn» «شعـرُك يتصعّد بـرفق بفعل الأنسـام التي تهبّ عليه» يقـرّب صـورة الخـريف على نحـو مفـاجىء وحميمي، لأن خطّ سـير البيت يتقـدّم من اللمسـة الأولى الناعمة، إلى الحركة الضئيلة نحو الأعلى، إلى الرجفة المخفّفة لـ «الهبوب» عندما يتناءى النسيم، كلّ ذلك بمثل هذه الرقة التي تقرّبه من أن يكون حقيقيّـاً بالنسبة إلينا. لكنّ هذه الحميميـة المفاجئة والناميـة، التي هي مختلفة جـدّاً عن الافتتاحية البعيدة للمقطع، ذاتُ شـأن كبير نـظراً إلى ما فيهـا من ألفة وإلى أنها تقرّب الصورة البعيدة على نحو مفاجىء، ليس من خلال محاولة ظاهرة أو تقليل واضح للمسافة، وإنما من خلال لمسة صامتة للتمثيل، تُحشَد لهـا الطاقـات عند نقطة التغيّر اللازم تماماً.

ولانحتـاج بعد ذلـك إلى أن نحاول تخيّـل حالـة للمسائـل يتوجّب فيهـا على البنية الشعرية دائماً ودونما انقطاع أن تفصّل معنى كلّ ما يقال فيها؛ وربما يكـون هنالك الكثير الذي يمكن أن يُظفر به باستـدعائـه لفعل هـذا عند النقـاط المهمّة فحسب. وقد يكون صحيحـاً حقّاً أنّ مـا نشعر أنّـه الحركـة الداخليـة للقصيدة يمكن أن يكـون ممكن الإدراك بـالنسبـة إلينـا خـاصـةً لأنّ الشـاعـر يضبط تلك الحركة، بتردي: قوة البنية الشعرية، والقـوى المختلفة التي تـدّخرهـا عند النقـاط العُقديّة الحاسمه حيث يـأخذ مجرى المعاني طـريقاً آخـر، أو حيث يكون هنـاك

واحدٌ من تلك «الضغوط المفاجئة عندما يلوح أن سلسلة طويلة ومعقّدة من التفكير تتكثّف في لحظة واحدة». وعلى هذا النحو يمكن لـ «القيم» في البنية الشعرية أن تكون مشكّلة الشكلَ التامّ للقصيدة، ولا يعني هذا تماماً القول إنّ البنية الشعرية هي نفسها شكل القصيدة.

إنّ مفهوم «شكل القصيدة» مفهوم محيِّر، وربما لا يكون من شأن كلمات كثيرة إلّا أن تُغمض القصد. ويمكن أن نقول إنّ القصيدة ليست مجرّد سلسلة من الإعلامات، ومهما كانت الإعلامات مؤثّرة فإنها تظلّ إفرادية وجماعية؛ ففي القصيدة الناجحة ثمة إحساسٌ بالذهاب إلى مكانٍ ما وبمعرفة وقت بلوغه. ويعني هذا بدقةٍ القولَ إنّه في القصيدة الناجحة تُلبّى كلّ الاهتمامات التي تثيرها القصيدة ضمن حدود القصيدة. ولن أزعم معرفة كون هذا وهماً ناجحاً فحسب أو غير ذلك، ولكنه ليس مستحيلاً أن أرى شيئاً من الطريقة التي يمكن أن تحصل فيها تلبيةُ الاهتمامات المثارة جميعاً أو وهم تلبيتها. وإذا ما أمكن حشد قيم البنية الشعرية في بعض النقاط أكثر مما هي عليه في نقاط أخر فسيكون ممكناً أن نُفيد من هذا في إبراز بعض الاهتمامات، سواء أكان ذلك في إثارتها أو تلبيتها، وذلك من خلال ربطها بخاصية شكلية للشعر ـ وكذا، طبعاً، بأنظمة أخر كالتكرار اللفظي، إن كان ذلك لزاماً. ويمكن أن نظفر بمثال مبسّط لذلك في إحدى أغاني درايدن في «The Spanish Fryar»

Farwell ungratefull Traytor,
 Farwell my pejur'd Swain,
Let never injur'd Creature
 Believe a Man again.
The Pleasure of Possessing
Surpasses all Expressing,
But 'tis too short a Blessing,
 And Love too long a Pain[1].

في البيتيْن الخامس والسادس يعطي الجمعُ بين القافية المؤنثة(*) Feminine

(1) «قصائد جون درايدن «The Poems of John Dryden»، إعداد جيمس كنسلي James Kinsley (أكسفورد، 1958) 1، 208.

(*) هي قافية مكوّنة من مقطع طويل أو منبور يليه مقطع قصير أو غير منبور، ونجد الشعراء =

rhyme والتركيز على مجموعات من الصّوائت والسواكن انطباعاً باستمرار عيش التجربة البهيجة نفسها ثانية. أما بعد بيت الانتقال الذي لم يبقَ فيه سوى بقيةٍ من هذه المجموعات الصوتية، وبعد أن أعدّ حرف L للجناس الاستهلالي في كلمتي «Love... long» في البيت الأخير، فإننا نُحرم على نحو مفاجىء، عند كلمة «Pain»، من هذه القافية الراقصة، وفي الوقت نفسه فإنّ كلمة «Pain»، تتبنّى المجانسة الاستهلالية لحرف «p» الموجود في البيتين الخامس والسادس، والذي يتلاشى في البيت السابع، ولا يصدح في مكان آخر في هذا البيت الأخير سوى في كلمة «Pain»، التي تشكّل من ثمّ تضاداً حادّاً مع كلمة «Pleasure». وحتى التغاير بين «Pain» الأحادية المقطع وذوات المقاطع المتعدّدة المتداخلة «Possessing»، «Surpasses»، «Expressing» يُسهم في الإحساس بالخسارة الكبيرة. (ومثلما أنّ «Pain» تتبنّى المجانسة في أحرف الـ«P» تتبنّى كلمتا «Short... Blessing» أحرف الـ «S»). ويمكن أن يُفهم بعدئذٍ أنّ «الخاصيات الآلية» للكلمات تتركّز أولاً في الإيقاع، وفي نظام القافية، وفي نظام التجانس الاستهلالي الذي ترتبط قيمه بـ«Pleasure»، ثم إثر الانتقال تتبدّل هذه الخاصيات، مع انطباع التخلّص مما تقدّم وعودته في «Pain» فحسب. إنّ الانحرافات في الأنظمة الشكلية للشعر والبلاغة تعمل بنجاح على نحو غير متوقّع ولكنّه مرضٍ بأسىً وهي تضفي على الأبيات قوة الحكمة، لأنّ هذه القيم الشكلية وانحرافاتها مرتبطة بالتضادّ الخفيّ بين «الامتلاك Possessing» و«الحب Love» وكذا بالتضاد الجليّ في «قصير Short»/ «طويل Long» وفي «سعادة Pleasure»/ «أسى Pain».

في الحديث عن البنية الشعرية وإمكانياتها استخدمتُ مصطلح «العلاقات الشكلية». ويمكن أن يتردّد المرء حقاً في استخدامه على الإطلاق، ذلك لأنه يصطدم بعائق مزدوج يتمثّل في كونه واسعاً في قابلية تطبيقه وربما مثقلاً بالاحتمالات في جرسه. أما اتساع المرجع فيعزّ على المرء تفاديه إن هو حاول أن يثبت، كما يحاوَل أن يُثبت في هذا الكتاب، أنّ أية علاقة ظاهرة بين أجزاء

= الإنجليز يلجأوون إلى هذا النوع للهبوط بالأسلوب من مستوى رفيع إلى ما هو أقلّ منه [المترجمان عن معجم مصطلحات الأدب].

القصيـدة ستعدِّل كثيـراً وتُعدَّل هي نفسهـا بفعل عـلاقات ظـاهرة أخـر، حيث تكون الوحدة النهائية للقصيدة نتيجـة لتفاعلهـا الشامـل، وحيثما يحـدث تفاعـلٌ متبادل من هذا القبيل فإنّ المعنى الكـامل للقصيـدة لا يمكن أن يُفصل عن هـذا البناء للعلاقات. فائـدة هذا المصـطلح أنّه يمكّن الإنسـان من أن يشير ضمنيـاً، دونما تكرار مملٍّ لوجهـة النظر، إلى أنّ أيـة علاقـة محدّدة في القصيـدة يمكن أن تعـدِّل أية عـلاقة أخـرى: أي إنّ العلاقـة الذهنيـة مثلاً، كـالتي بين «الأسـود» و«الأبيض»، يمكن أن تعدَّل بوساطة أيٍّ من العلاقات التي تشترك فيها الكلمتان «أسود» و«أبيض» في القصيدة، على الرغم من أنّ هذه العلاقات الأخر تسود في أنظمة (كـالقافيـة) بعيدة كثيـراً عن نوع المغـزى الذي تمتلكـه مفردات المعجم. ومهما يكن، فإنـه ما دام غـيرَ مرجَّـح أن ينكر أحـدٌ أنّ العلاقـات على مستـوى المعجم والنحـو حافلةٌ بـالمعنى فسيكـون ثمـة ميـلٌ طبيعيّ لـدى أولئـك الـذين يستخدمون مصطلح «العلاقات الشكلية»، بـوصفه طـريقة مختصرة للقـول «إنّ كلّ ضروب العلاقـات ذات معنى وتكيِّف معاني أخَـر»، إلى أن يكونـوا مهتمين جدّاً بالدفاع عن «الثراء الدلالي» في العلاقات التي تحدث في الأنظمـة، ذلك أنّ «رجل الشارع» ربما يتفوّه بكلمة «شكليّ» بمعناها السيِّىء أي «دخيل على المعنى، مجرد زينة» إلخ.

قد تظلّ أثارةٌ من تعدّد الاحتمالات عالقةً بالمصـطلح، ومن ثمّ قد يكـون من الأحسن أن ندرس القصيدة حيث لا تكون النتيجة شعراً مؤثّراً رغم أنّ العـلاقة الشكلية المحدَثة في نظام الأبيات تعدِّل معنى الكلمات في الأبيات تعديـلاً حادّاً؛ وينبغي أن يوضِح هذا على الأقـلّ أنني لا أدافع عن فكـرة أنّ الشعر الجيـد يأتي إلى الوجود آليّاً حين تُستخدم العلاقات الشكلية في تعديل معاني الكلمات. ذلك أنّ اهتمامي في الوقت الراهن ينصبّ على إظهـار أنّ التعديـل ـ نحو الأحسن أو الأسوأ ـ يحدث حقّـاً؛ وهي إحدى الحقـائق بشأن اللغـة المنظّمـة بصرامة. أمـا القصيدة التي وقع عليها اختياري لإظهار أثرٍ من آثار اختراع معزَّز على مستـوى نظام الأبيات فهي «عجلة اليد الحمراء The Red Wheelbarrow»:

so much depends
Upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens[1].

أي :

ما أكثر ما يعتمد
على

عجلة يد
حمراء

مطلية بغشاوة لامعة من ماء
المطر

قربَ فراريج الدّجاج
البيضِ .

تحاول هذه القصيدة تقديم قوة الفن لجعلنا نرى الأشياء على نحو غير نفعي، جاعلةً إيّانا نمعن النظر في خاصيّات الأشياء العادية التي تمرّ عفواً في تعاملاتنا العادية مع مثل هذه الأشياء. ولا يجاهر الشاعر في أيّ مكان في القصيدة بالقول إنّ الفنّ يؤكّد الخاصيَّات الجوهرية للشيء؛ وبدلاً من قول هذا نجده يحاول أن يفعله ـ ليجعل الكلمات تحقّق شرط الفنّ التصويري على نحو نرى فيه الخاصيّات المرئية في تفرّدها المستقلّ. أمّا المنهج الذي يتبنّاه فهو الوضع الشاذّ لنهايات الأبيات، حيث تجزّئ الكلماتِ المركبة إلى عناصرها المستقلة

(1) «القصائد الأولى المجموعة لوليم كارلوس وليامز «The Collected Earlier Poems of W.C. Williams» (نيويورك، كونتيكت، 1951)، ص 277.

(«Wheel/barrow ،«rain/water»)، وهي عناصرُ تُدرك على نحو مستقلّ إن جاز التعبير. وتُستخدم أجزاء المقطع لفصل العبارة المعدّلة عمّا تعدِّله «-bar row»// «glazed with rain». تحاول القصيدة أن تجعل الكلمات تقوم بما يمكن أن تقوم به الصورةُ الزيتية: لا تجعلنا نرى عربة يدٍ عامة مبهمة في مطرٍ عامّ مبهمٍ وإنما حُمرة وعجلة وغشاوة لامعة ومطراً وماء. ثم إنّ العلاقات المكانية تؤكّد أيضاً: فـ «على Upon» تستأثر وحدَها ببيت ثم تُتبع بمسافة ما بين المقطعين. وعلى نحوٍ مشابه تستأثر علاقةُ اللون ببيت مستقل («قرب البِيض -be side the white»). ويلوح أيضاً أننا نقصد إلى معاملة القصيدة كأنها صورة، من خلال التوغّل داخلها ورؤية التجميعات المختلفة تباعاً، ما دام الربط في المعنى والفصلُ بوساطة نهايات الأبيات والمقاطع يجتذباننا على أنحاء مختلفة. وإذا ما أُهملت نهايات الأبيات والمقاطع بقراءة القصيدة، لإنسان لم يرها على الورقة، كأنّها نثرٌ متصلٌ، فإنّ القصيدة ستفقد خاصّيتها. وقول هذا يعني الإشارة إلى قلّة العلاقات الشكلية في القصيدة، وليس إدانه الفائدة الخاصة المحصَّلة من هذه العلاقات كما هي هناك. وربما كانت القلّة أمراً لا بدَّ منه؛ فالتعارض بين نظامِ الأبيات وميلِنا إلى القراءة المتّصلة، ممارِسِينَ آليّاً الخضوع للنحو ومستخدمين التجريد، كلّما تقدمنا، ينبغي أن يقرَّر بتأكيد قويّ لخصوصية نظام الأبيات ـ وهو تأكيد يتمّ بإبعاد القصيدة عن علاقات أُخر يمكن أن تدخلها. على أنّ إحدى النتائج التعيسة كثيراً لهذه التّقنية أنّ كلمة «حمراء» وكلمة «بِيض» لم تُعطَيا المباشريّة النوعية؛ فقد ظلّتا تقريباً خاملتينْ وعامّتين كما هي الحال في السياقات العادية، لأنه لا شيء في القصيدة يقدّم تفصيلاً للصّورة المفهومية المجرّدة التي تقدمها الكلمتان.

ولأنّ هذه القصيدة تقصُر استغلالَها الشكلَ الشعريّ على ضرب واحدٍ أساسيّ من ضروب العلاقة الشكلية ـ العلاقة بين بعض الكلمات ومدى تأثير نظام الأبيات ـ فإنّها توضح بعض قضايا دراسة تأثير العلاقات الشكلية في المعنى. ومن ذلك مثلاً أنّ الاستناد إلى هذا المثال يوضح، رغم أنّ العلاقات بين كلمات خاصة ومدى تأثير نظام الأبيات يمكن تحديدها (كأن يجزّىء البيتُ الكلمةَ المركّبة، وأن يقف حرفُ الجرِّ وحيداً في البيت، إلخ)، أنّ هناك طريقاً

طـويلاً من مثـل هذا البيـان إلى الاستنتاجـات التي قمتُ بهـا في تعليقـاتي عـلى الخاصة التصويرية للقصيدة. إنّ وصف العلاقة لا يعني تماماً أن نقـول ما تفعله للمعنى ـ أي مـا التفسير الـذي تجعلنا هـذه العلاقـةُ نخلعـه عـلى الكلمات التي تستخـدمها ـ والحق أننـا لا نخلع تفسيراً مشـابهاً مـطلقاً عـلى عـلاقـة مماثلة في الأبيـات الآتية من قصيـدة لماريـاني مور Marianne Moore، حيث تُجـزَّأ كلمة واحدة (رغم أنها ليست كلمة مركبة) بفعل نهاية البيت:

All
external
marks of abuse are present on this
defiant edifice-
all the physical features of

ac -
cident - lack
of cornice, dynamite grooves, burns, and
hatchet strokes, these things stand
out on it; the chasm - side is

dead[1].

أي:

كلُّ
السّمات
الخارجية لسوء المعاملة ماثلةٌ على هذا
الصرح الشامخ ـ
كلُّ الصّور المادية للنّـ

ـكْـ ـ
بةِ ـ ذهاب

(1) بشـأن القصيدة كـاملة، انظر مـارياني مـور؛ قصائـد مجمـوعـة Collected Poems (لنـدن، 1951)، الصفحات 37 - 38.

الإفريز، أخاديد الديناميت، الحروق، و
ضربات الفأس، هذه الأشياء تبرز فوقه؛ وجانب الصّدع

ميت.

ورغم أنّ كلمة «of» في هذه الأبيـات مفصولـةٌ ـ بفعل تقسيم المقـطع ـ عن الكلمة التالية، فإنّ فصلها ليس فيه مـا يشبه تـأثير فصـل «Upon» في القصيدة التي استُشهد بها قبل. والعلاقات الشكلية لا تمتلك معـاني كما تمتلك الكلمـاتُ معاني؛ وسيكون أكثر قرباً من الحقيقة أن نقول إنها صائغـة للمعنى. ومن حيث إنها عناصر مؤدّية إلى تشكيل المعنى فإنها أقلّ تحديـداً من معاني الكلمات، وأكـثر اعتماداً، تبعاً لطبيعة تأثيرها، على القوة والخاصية اللتين تمتلكهـا عناصر أخـرى مشكِّلة في جوارها، وهي تعتمد أيضاً على المدى الذي توكَّد فيه من خلال نوعٍ من الأداة لجذب الانتباه إليها. (التكرار يفيد في هذه الغاية؛ إذ تَستخدم قصيدةٌ «عجلة اليد الحمراء» على نحو متكرِّرٍ نهايات الأبيات للتدخّل في أسلوب التعبير العادي الذي سنعطيه عـلى نحو آخـر للجملة). ولا محيد عن أن يعني هـذا أنّ العلاقة الشكلية أيّاً كانت درجةُ أهميتها الملحوظة بالنسبـة إلى القصيدة ينبغي أن تتضمّن، بـدرجة أعـلى مما تفعله اللغـة العاديـة عادةً، الانتـظامَ، والتكرار، أو عكس الصورة في علاقات متشابهة ومتعاضدة. وإن لم يكن ثمة، في أيّ اعتبـار البتّة، درجةٌ من التنميط أعـلى كثيراً ممـا تتحمّله اللغة العـادية، فلن تكـون ثمة قصيدة متميزة.

6

التنظيم والتجريد

لعلّه من غير المرجّح ألاّ يُلحظ أنّ الفصول السابقة قد اهتمت بتأكيد أنّ الشعر لغةٌ في أقصى طاقةٍ لها، تُدخلُ في أقصى درجات التفاعل تلك الإمكانياتِ المختلفة التي تعطيها الأشكال اللغوية في البنى الفنية. وفي الفصول التي تقدّمت، كانت الصورة العامة صورة للشاعر وهو يعمل أفضل مما يعمله الإنسان العادي إزاء لغته: يستخدمها للتعبير المتّسق عن المعنى. وعلى الرغم من أنّ الشاعر قد رُئي وهو يدمج العناصر العادية للمعنى وأدوات المعنى في تعابير أخّاذة على نحو غير مألوف ـ مقيماً كبير وزن لقدراتٍ كثيراً ما تكون غير مدركةٍ تماماً لدى المستخدم العادي ومستغلاً أيضاً قدراتٍ للأنظمة (كالعروض والتوزيع على الأبيات) غير مستخدمة في التوصيل العادي ـ فإنه لمّا يظهر بعدُ بوصفه إنساناً يحلّق في مجالٍ يأخذ فيه الأسلوب أشكالاً عالية التنظيم، أشكالاً متسقة ومنظّمة على نحو جليّ جداً، حيث يرتبك الإنسان العادي في معرفة العلاقة التي تمتلكها هذه الأشكال لنقل المعنى. وهدفي الآن أن أبدأ ببحث النقطة التي يمكن أن يقال إن التحليق في مثل هذا المجال قد حدث عندها وماذا يجري فوق هنالك.

ربما يشعر نفرٌ من القرّاء بأنّ التحليق يمكن أن يُفترض كلّما دُفع الناقد إلى الحديث عن اللغة الشعرية بلغة «علاقاتها الشكلية» أو «غموضها». وسيكون «الغموض» موضوع الفصل اللاحق. أما «العلاقات الشكلية» فظهرت قبلُ في

الفصل الخامس، وإن يكن ذلك فيما يتصل بالبنية الشعرية، وليس في التنظيم على مستوى الأسلوب. وينبغي أن يكون جليّاً من الفصل الخامس أنّ العلاقات الشكلية من النوع الذي دُرس هناك يمكن أن تكون مؤثرة على نحو قويّ جدّاً في القصائد من دون أيّة تضحية بتوهّم أنّ أسلوب الشاعر «بسيط» و«أصيل»؛ حيث يظلّ المظهر الخارجيّ السطحيّ للغة متصلاً على نحو كافٍ بـ «بلغةٍ من قبيل تلك التي يستخدمها الناس»، ممّا يأذن للشاعر بأن يمرَّ من دون أن يوقَف ليبيّن مبعث اختياره إيّاها. إلاّ أنّ هناك قصائد يكون فيها وضعُ الكلمات في ترتيبات أو أنظمة مؤثّراً بوضوح في اختيار الشاعر الكلماتِ وغازياً الميدان الذي يعبَّر فيه عن المعنى عادة: ميدان المعجم والنحو. إنّ هدف هذا الفصل أن يدرس بعض جوانب هذا «الغزو». وقد يكون مستحسناً أن أشير في البدء إلى أنني لن أهتمّ في هذا الفصل بالأنماط اللفظية المستخدمة لتأكيد معنىً يقدَّم بوضوح من خلال المحتوى المحسوس للمقطع ـ فهذه تكون مؤكّدةً الاتجاهَ الرئيس لما ينبغي أن يقوله الشاعر أكثر من أن تكون عابثةً به. سأكون مهتمّاً، على الأصحّ، بالأنماط اللفظية التي لا يمكن أن يقدَّم لها مثلُ هذا التغير السهل، سواءٌ أتخذت هذه شكلاً يوحي بأنّ الشاعر يمارس التكرار من أجل التكرار، أو ـ وهذه مشكلة أكثر تعقيداً وإثارة ـ أنّ الأنماط التي تُرتَّب فيها الكلمات تبدو متداخلة مع الإجراءات العادية لنقل المعنى أو متجاوزة إيّاها أو متنافسةً معها.

والمرجَّح أن يكون كافياً أنّ أيّ إنسان يدمن على التحدّث عن «العلاقات الشكلية» في القصيدة سيجد، إن ألحفَ عليه أحدٌ بالسؤال، أنّ تحديد ما يعنيه بهذا المصطلح سيورّطه في عرض نظريته الخاصّة عن ماهية القصيدة، وكذا نظريته الخاصة عن ماهية المعنى اللغوي. وفضلاً عن ذلك فإنه مهما اتسع الميدان الذي يوسّعه على نحوٍ ما استخدامُ مثل هذا المصطلحِ، فالحقيقة هي أنّ بعض من شرحوا القصائد يجدون المصطلح مفيداً وأنّ بعضَ من لديهم قصائد شُرحت لهم يظلّون مقتنعين اقتناعاً راسخاً بأنهم، رغم إمكانية التسليم بأن يكون في القصائد تلك الأشياءُ التي قيل لهم إنها أمثلة لـ «العلاقات الشكلية»، لا يرون الفائدة في إدراك وجودها، ولا يرون العلاقة التي تربطها بـ «ما تقوله القصيدة فعليّاً». (علينا أن نضرب صفحاً عن السخرية العارضة في كلمة

«فعليّاً» هذه؛ فلم أكن أسعى إلى إغماض المسألة بعبارات من قبيل «محتوى القصيدة»، أو «الإعلام الذي تنقله القصيدة»). وهذا الضرب من الصعوبة يُتناول جيداً من خلال قصر الانتباه أولاً على نمطٍ واحدٍ رئيس من أنماط العلاقات الشكلية؛ أي على التلاعب المنمّط بالألفاظ في «الأنظمة» المألوفة لدينا في بلاغة نفر من الشعراء الإليزابتيين؛ إذ امتازت هذه الأنظمة بأنّ الأنماط يعبَّر عنها بجلاء في أسلوب القصيدة، فهي «موجودة» من دون ريب، وعلاقتها بـ «ما تقوله القصيدة فعليّاً» يمكن أن تُدرس بيسر على نحو تُفضي فيه إلى نتائج واضحة.

والفكرة المبسّطة عن هذه الأنظمة البلاغية للكلمات، هذه الفكرة التي تعرض نفسها بيسر، أنّ هذه الأنظمة «تُمتِع»، وتُتصوَّر المتعة فيها بوصفها إضافةً، فريدةً على معنى الكلمات. وسيكون من الخطل إنكار أنّ هذه الفكرة يمكن أحياناً أن تكون صحيحة بمعنى ما، مثلما سيكون صحيحاً أن نقول إنّ الإيقاع يمكن أن يُمتع. ويستطيع المرء أن يسلّي الطفل بدقات إيقاع دونما كلمات، وفي مستطاع العقول الأرفع ثقافة من عقلِ الطفل أن تستمدّا المتعة من خاصيات صوتية وإيقاعية ممدودة موجودة، مثلاً، في مقاطع شعرية لمتلون. وصحيحٌ أيضاً أنّ أنظمة غير أنظمة الصوت يمكن أن تعمل على نحو إضافي، مقدِّمةً نوعاً من المتعة شديد الارتباط بالتحقيق الناجح لنظامٍ واضحٍ مسيَّر ذاتيّاً. والتركيب الراقص لقول بوب: «Where-e'er you walk, cool gales shall Fan the glade» (الذي درسناه في الفصل الأول) يمكن أن يُجعل مثالاً لهذا. ومثالٌ آخر هو «السّيستينا sestina»(*) الثنائية لستريفون وكلايوس Strephon and klaius، المؤدّاة بوصفها جزءاً من تسليات الرعاة في «أركاديا Arcadia» لسدني؛ ففي هذه المباراة في ميدان البراعة اللفظية تتمثّل المهمة في أنّ كلّ متحدث سيتفوّق على المعالجة البارعة للآخر في مقطع من ستة أبيات ينبغي أن تُظهر فيه التبديلات في ستّ كلمات هي الكلمات الستّ فحسب التي يؤذن للمؤدّي أن يختار منها الكلمة الأخيرة في البيت، وعليه أن يرتّب كلمات

(*) قصيدة تتألف من ستّ مقطوعات، كلّ منها يتكوّن من ستة أبيات مقفّاة بقافيتين، وتختم بمقطوعة من ثلاثة أبيات [المترجمان عن معجم مصطلحات الأدب].

الختام الست في تبديل مضبوط للترتيب الذي استخدمه أخيراً المؤدّي الآخر. ويواصل المؤدّيان هذا على مدى اثني عشر مقطعاً تامّاً لكنّ مقطعين سيكفيان هنا لإيضاح كيفية عملها ومبلغ روعتها:

Strephone. For she, whose parts maintainde a perfect musique 1
Whose beawties shin'de more then the blushing morning, 2
Who much did passe in state the stately mountaines, 3
In straightnes past the Cedars of the forrests, 4
Hath cast me, wretch, into eternall evening, 5
By taking her two Sunnes from these darke vallies. 6
Klaius. Forshe, with whom compar'd, the Alpes are vallies, 6
She, whose lest word brings from the spheares their musique, 1
At whose approach the Sunne rase in the evening, 5
Who, where she went, bare in her forhead morning, 2
Is gone, is gone from these our spoyled forrests, 4
Turning to desarts our best pastur'de mountaines(1) 3

وحتى في قصائد كهذه، قصائد لا تبدو تدّعي لنفسها أكثر من جمال الأناقة grace أو المهارسة الأنيقة للإبداع، سيكون من التهوّر أن نؤكّد أننا نستطيع أن نضعها في المستوى الأدنى للتشميل المجرّد مثلما سيكون تهوّراً أن نؤكد أن الألحان الإيقاعية للمتون لا تقدّم سوى تجربة شعرية عادية. ونحن حتى الآن بعيدون عن أن نكون قادرين على وصف التجربة الشعرية وطبيعة تلبية مطالبها وأدوات هذه التلبية. وكلّ ما يمكن أن نقوله بإنصاف أنّ قصائد كهذه لا تقدّم مادّة طيِّعة لاستنباط ردّ على القارىء الذي إن هو سئل أن يدرس العلاقات الشكلية في القصيدة اعترض أولاً بالقول إن فعل هذا لن يكون غير تحليل أسباب المتعة

(1) بشأن القصيدة كاملةً، انظر: القصائد Poems، إعداد رنغلر، ص 113.

التي إذا مـا استنبطت بنجـاح تأتيـه من دون دراسة (والحق أنها ربمـا تخفق في أن تأتيه إن هو تفحّص الأعمال)، وثـانياً بـأنّ معنى القصيدة لا يكمن في العـلاقات الشكلية للقصيدة، وثالثاً أنه إذا أمكن تأكيد أنّ المعنى لا يمكن الوصـول إليه إلاّ من خـلال رسم المخططات التـوضيحية للكلمات فـإنّ القارىء سيُـدخـل حـالاً الاعتراض المتمثّل في أنّ الشاعر قـد أخضع واقعـاً غير لغـويّ لنظام غـير مقبول عقليّاً، خاسراً في «الصّدق مع الطبيعة» ما ربحة في أناقة التقديم اللفظي.

والاعتراض الثالث، المعقد حين يصاغ على نحـو نقديّ، كثيـراً ما يُحَسّ بـه بجلاء وقوة. وتقدّم سونتّـو شكسبير الثـامنة والعشرون في دوبيتهـا الختامي، في وقت واحد، مثالاً لنوع التنظيم الـذي نحن في صدده ولنـوع الاعتراض الـذي تُحدثه مثل هذه الأنظمة بيُسر.

But day doth daily draw my sorrows longer
And night doth nightly make grief's strength seem stronger.

أي:

لكنَّ النهارَ يطيل أمَد أُحْزاني كلَّ يومٍ
والليلُ يجعلُ قوّة الأَسى كلَّ ليلةٍ تبدو أقوى.

كلمـة «قـوّة strength»، في البيت الأخـيـر، تصحيـح؛ ذلـك أنّها في نص مخـطوط قطع الـربع «length ـ طـول». فالمحققـون الذين يثبتـون «strength» (وجمهرتهم تفعل ذلك) يفعلون ذلك على أساس أنّ الإتمام الناجح للنظام (وهـو هنـا مثـال لجنـاس الاشتقـاق polyptoton، إعـادة كلمات مشتقـة من الجـذر نفسه)[1] يحتّم كلمة «strength»؛ فإنّ آثر الشـاعر هـذا النظام تـوجّب إتمامـه. ويمكن أن يشعر المرء (رغم اعتقادي أنه لا يمكن إثبات ذلك بنجاح) بأنّ الشاعر هنا يُرغم تجربته لتوائم قالبـاً لفظيـاً معدّاً من قبـلُ، أو ـ إن لم نذهب بعيـداً إلى

(1) انظر الأخت مريام جوزف: «استخدام شكسبير للمهارات اللغوية Shakespeare's Use of the Arts of Language»، (دراسات جامعـة كولـومبيا في الأدب الإنجليـزي والمقارن، رقم 165(نيويورك، 1947)، ص 83، حيث يُستشهد بهذا المثال للجناس الاشتقاقي بوصفه مثالاً تستخدم فيه «الصيغة البلاغية بهدف الصوت، الذي هو سارٌ بنفسه، حتى حين يعزّز المعنى».

حدّ تكذيب ما يقوله بسبب الشكلانية التي يقوله فيها ـ أنّ راسب المعنى في هـذا البيت سيُنقـل بقدرٍ مسـاوٍ من الجودة بـأن يقـول: «أشعـر أنّ حـالي إزاءه أسـوأ عندما يأتي الليل» وأنّ هذا البديل، مهما كان بسيطاً، سيعطي على الأقلّ انطباعاً بأنّ الشاعر كان صادقاً.

سيكون جليّاً، من الاندفاع المباشر للأسئلة التي يمكن لبيت كهذا أن يحدثه، أنّنا في تناول موضوع الأنظمة اللفظية إنما نثير مسائل لا يمكن تجنّبها بالاختباء في صيغة «المعنى على مستوى الإعلام، متعة إضافية تحبونا إيّاها العلاقـات الشكلية بين الكلمات». وفي اللحظة التي تؤثّر فيها العلاقات الشكلية على نحـو ملموس في التعبير عن المعنى ـ أي اللحظة التي يُدرَك فيها أنّ العـلاقات الشكليـة تأخـذ قصب السبق في تحديد الأسلوب ـ يكون لدينـا موقف يكـون فيه المعنى بـالنسبة إلى بعض القرّاء مشكوكاً فيه ويحدُث ردُّ فعل مفاجىء بدلاً من المتعـة؛ إذ يُحسّ مثل هذا القارىء أنّه إزاء شكل لغويّ يتعارض تطويره مع الانتقال من الشاعـر إلى نفسه.

وإحـدى طرائق التعـامل مـع تُهمة أن التنـظيم البلاغي يتـدخّل في الانتقـال ويقـاوم من خلال عـدم إخلاصـه هي أن نشير إلى أنّ الاستجـابات لـلأشكـال اللغـويـة التي تعلن بـوضـوح عن الـتزامهـا بتقـاليـد نـوع محدّد («بـلاغي»، «ملحمي»، «سوقي»، مهما يمكن أن يكون) هي استجابات مشروطة؛ ذلك أنها تنشأ، على قـدر ما تبقى غـير تحليلية، عن أشكـال وطرائق راهنـة للاستجـابة، وعندما تكون الأشكال قد تغيّرت ربما نضِلّ بسهـولة إن نحن قمنـا باستنتـاجات حول الموقف الخاص للشاعـر إزاء المحتوى والكلمات؛ أمّـا بالنسبـة إلى الشاعـر وإلى معـاصريه فـإنّ العمل الـذي كان يقـوم بـه ضمن التقليـد يُـرى في ضـوء مختلف. وقـد أشـار أحـدُ الكتّـاب في مـوضـوع البـلاغـة في العهـد الإليـزابتي Elizabethan إلى أنّه رغم ما يمكن أن يبدو لنا الآن استثنائياً أن شكسبير ـ حتى في أكثر نتاجه بلاغةً و«صنعة» ـ قد ولّد لدى معاصريه انطباعاً بالمباشرة والطبيعية في أسلوبه، فإنّ هذا التناقض الظاهر يمكن حلُّه، كما فعل أنـاس ذلك العصر، بقبول التقليد الذي عمل في إطاره، ناظرين إلى هذا الضرب الخـاص من اللغة

بوصفه وسيطاً معبِّراً عن دوافع شعرية بعيدة مطلقاً عن دوافع شعر اليوم، أكثر منه مقاوِماً لهذه الدوافع:

«إنّ الخاصيّات التي نفسّرها، إن جاز التعبير، بالعفويّة، وحتى الفطريّة، تُنقل لدى شكسبير وكتّاب آخرين من خلال الخَلابة التي كانوا يؤدّون بها ألعابهم التي تستلزم كثيراً من البراعة، ومن خلال تسلسل النغمات والتنوع الناتج، ومن خلال الطاقة المبذولة»[1].

ومهما يكن، فإنّ عدم الإخلاص ليس كلّ ما يُشكى منه في التهمة الموجّهة إلى اللغة المشكَّلة. فعندما تُدرس البلاغة الإليزابتية دراسة تحليلية تظهر نفسَها في بعض صورها قاطعةً للانتقال من الكاتب الإليزابتي إلى أنفسنا. وليس ثمة حاجةٌ إلى افتراض أنّ ما تقطعه هو التدفق التلقائي لتجربة الشاعر في الكلمات. ما تقطعه يرجَّح كثيراً أن يكون فهم القارىء الحديث لمعنى الكلمات. وفي تلك العبارة، «والليل يجعل كلّ ليلةٍ And night doth nightly»، يحجب تكرار الجذر «ليل» حقيقة أنّ معنى كلمة «night» في هذا السّياق بعيدُ عن أن يكون المعنى نفسه الذي لكلمة «nightly» في هذا السياق. وليست الأنظمة البلاغية جميعاً من هذا الصنف. فتلك التي هي من نوع آخر تعطي، حتى بالنسبة إلى القارىء الحديث، أدوات تأثير هي تماماً عكس التهويل، ذلك لأنها تعمل بوصفها منظّمات للفكر من خلال التعبير القويّ عن علاقة عقلية من نوع ما، كالتماثل، أو التناقض، أو المقابلة، أو ـ كما في عُطَيل

سأرى قبل أن أشكّ؛ وعندما أشكّ، أبرهن؛
وعن البرهان، ليس ثمة أكثر من هذا

(191 - 190, 3, 3)

ـ التسلسل المنطقي؛ أو حتى، كما في كلمات (لينوكس Lennox) في مكبث، العلاقة الدقيقة كعلاقة التصنيف (كما يقول بيخام Peacham) «لكلّ موضوع ملحقه الأكثر ملاءمة وطبيعية»[2]:

---

(1) غلاديز د. ولكوك Gladys D. Willcock: «شكسبير وإنجليزية العصر الإليزابتي Shakespeare and Elizabethan English»، شكسبير سرفي Shakespeare Survey, 17, 76 (1954)، ص 17.

(2) اقتبسته الأخت مريام جوزف، في المرجع المشار إليه، ص 319.

ذلك أنّنا، بمساعدة هذه ـ معه فوقُ
لإقرارِ العمل ـ يمكن مرة أخرى
أن نعطي موائدنا الطعامَ، والنومَ للياليناً،
وأن نتحرّر من المُدى الدموية لمآدبنا وولائمنا،
وأن نعلن الولاء الصادقَ ونتلقى الحفاوة السخيّة:
ذلك كلّ ما نتوق إليه الآن.

(37 - 32, 6, 3)

في حالات من هذا القبيل، لا يكون التنظيم (حتى حين يقتضي تكرار الكلمات) معقّداً بفعل التغيّر الخفيّ للمعنى؛ وغاية النظام في مثل هذه الحالات أنه ينبغي أن يعبّر عن علاقة عقلية تقف فيها العناصر المتوازنة للجملة أحدَها إزاء الآخر. فإذا قارنّا عبارات عطيل «أشكّ؛ . . . أشكّ»، «أبرهن؛ . . . البرهان»، بعبارة «الليل. . . كلّ ليلة» في السّونتّو الثامنة والعشرين، تحقّقنا من أنّ «التلاعب بالألفاظ» مصطلح منحوت؛ ذلك أنّ التأثيرات التي يشملها على أنواع مختلفة جدّاً. والعلاقة بين النظام ومعنى الكلمات فيه ليست علاقة مطّردة تحصل دونما تغيير من نظام إلى آخر، وفي حال أيّ نظام من الأنظمة قد تَستدعي العلاقةُ بياناً دقيقاً جدّاً إن كان لنا أن نحقّق أيّ فهم دقيق لكيفية عملها.

وابتغاء أن نظفر بفكرة واضحة عن تنوعِ العلاقات التي يمكن أن تحدث بين النظام والمعنى من الأفضل أن ندرس، أولاً، المدى الذي يمكن أن يُفرَض فيه تكرار عناصر لفظية على الكاتب، أيّاً كانت درجة عدم بلاغيته. وما دامت اللغة تقليداً عالي التنظيم لتسجيل المعاني، فإنها تميل إلى إنتاج تكرارات لفظية هي وقائع لا محيد عنها. وإنّ الحاجة إلى علاقات تركيبية، وخاصة مجيء محدِّدات الهدف (مثل «of»، «to»)، سيُدخل حتى في اللغة الأقلّ وعياً لذاتها عنصراً من التكرار. وهذه هي النتيجة الحتمية لنقلنا المعاني من خلال نظام تعتمد نجاعتُه على قدرة أجزائه الحافلة بالمعنى على القيام بفعل كبير بحيث يستطيع المرء من خلال توحيدها أن يدرس أيّ شيء في الكون. وإذا أردنا لأيّ سبب أن نختصر مثل هذا العدد الكبير من الاعتبارات بكلمات قليلة، لأنه يغدو لزاماً أن نضع للقارىء معالم في طريقه خلال خطابنا المركّز، استطعنا أن

نضع معالم من خلال تأكيد «الأنموذج» التركيبي المتأصّل في شكل الكلمات؛ وحين نقوم بهذا نأخذ القارىء بأيدينا تقريباً ونبيّن له كيف يحدِّد معنى الجملة الكاملة. ففي السّونتّو التاسعة عشرة لشكسبير، على سبيل المثال، يوضع أمامنا عددٌ من التصوّرات الجريئة والمدهشة، التي يتطلّب كلٌّ منها قدراً من التفكير قبل أن يكون في المستطاع فهمه، ومع ذلك فإنّ إنشاء الجملة الكاملة التي تُوصف فيها هذه العمليات الخيالية تقريباً أمرٌ مشكوكٌ فيه مطلقاً، ذلك لأنّ الشاعر يُبرز حقيقة أنّ كلّ تصوّر يقدَّم من خلال صيغة الأمر وأنّ كلّ صيغ الأمر موجّهة إلى «الزمان المفترس Devouring Time»:

أيها الزمانُ المفترس، قلّم براثن الأسد،
واجعل الأرض تلتهم صغارها الجميلة؛
اقلع الأسنان القاطعة من فكّي النمر الضاري،
وأحرق الفينيق المعمَّر بدمه(*).

واستجابتنا للإشارات التركيبية («قلّم... / واجعل... اقلع الـ... / وأحرق...») قويّة جدّاً بحيث نقوم بالاستجابة المناسبة من دون أن نفكّر بشأنها. وإدراكنا لمبدأ تكرار الشكل التركيبي قويّ إلى درجة تكفي لتمكيننا من أن نصنّف المقطع بأنه معقّدٌ في علاقاته وغير عامّي في تعبيره كالأبيات الافتتاحية للسّونتّو الثامنة والستّين في «أستروفيل وستيلاّ» للشاعر سدني:

ستيلاّ، نجم ضيائي الأوحد،
ضياء حياتي، وحياة أمنيّتي،.

لأنه أيّاً كانت درجة غموض محتوى العبارات المستقلة، فإنّ الوضع التركيبي لكلّ كلمة ضمنها يتأتّى لا محالة من تكرار الصيغة: «ألفُ بائي A of my B»(**) وهذا الأنموذج العادي يمكن إدراكه بوضوح في هذه العبارات المختلفة رغم حقيقة أنّ معنى الكلمتين «ضياء» و«حياة» يتغيّر على نحوٍ يسمح لـ «ضياء» أن

(*) طائر خرافي زعم قدماء المصريين أنه يعمّر خمسة قرون أو ستة، وبعد أن يحرق نفسه ينبعث من رماده وهو أتمّ ما يكون شباباً وجمالاً [المترجمان].

(**) يشير ذلك إلى شيء مضافٍ إلى شيء هو نفسه مضافٌ إلى ياء المتكلّم، كما يبدو في بيتي سدني [المترجمان].

تحتلّ أولاً موضع الباء B (في «نجم ضيائي») ثمّ بعدئذٍ موضع الألف A (في «ضياء حياتي»)؛ وهكذا الحال بالنسبة إلى «حياة»؛ التي تكون أولاً في موضع الألف A وبعدئذٍ في موضع B. وحتى إن كان ثمة جدلٌ بشأن أنّ سدني لم يظفر من هذا التلاعب بالألفاظ بأكثر من دَرْزة لفظية جانبية تمكّنه من أن يحيط مناقشة السّونتّو على نحو متصل في صورة يمكن أن يتنبّأ بها القارىء، فإنّه يظلّ صحيحاً، وذا أهمية في درس اللغة الشعرية، أن الشاعر يمكن أن يتوقع من قارىء لغةٍ لها نمطٌ محدّد ألا يلحظ معنى العبارة فحسب بل نمطها أيضاً، ويُدرك النمط تامّاً وعلى نحو واضح على غرار التفاصيل التي تملؤه في كلّ إعادةٍ له. ويبدو ممكناً أنّ الأنماط القائمة على وحدة تركيبية ستبرز ـ بالنسبة إلى جمهرة القرّاء ـ حتى على نحو أكثر جلاءً من المعنى الفعلي، في حين أنّ الأنماط غير القائمة على وحداتٍ تركيبية، كالجناس الاستهلالي، لن تمثُل لوعي القارىء ما لم تؤكَّد أو تكثَّف على نحو قويّ جدّاً، من خلال التنظيم، أو التكرار الصرف. والشاعر الذي يحتاج إلى تركيب معقّد لنقل موضوع متداخل أو مكثَّف سيجد في وحدات النمط المعبَّر عنها تركيبيّاً أدواتٍ ملائمة لجعل القارىء ملمّاً بمغزى الجملة على نحو عام، رغم صعوبة محتواها، وبالخطّ الرئيس للمناقشة التي لا تكون أجزاؤها أو خطواتها بيِّنةً بذاتها ومنطقية. وترى الأخت (مريام جوزف Sister Miriam Joseph) أن:

> «صور التكرار تمتلك، فضلاً عن إمتاع الأذن، قيمة عمليةً تتمثّل في تأكيد الأفكار وإثارة التفكير، كما يحدث، مثلاً، في إبراز البنية المتماثلة أو المتضادّة. وفي زمان كانت فيه الكتب كالأركاديا Arcadia(*) تُقرأ بصوت عالٍ في جماعات من الناس، كانت صور التكرار تحظى باحترام خاص»(1).

ولكي ندرك قدرات مثل هذه الصّور إدراكاً غير منقوص علينا أن ندرس بإمعان عملية التجريد من التفاصيل اللغوية. وعلى الرغم من أنّ المرء يطأ

(*) قصة مؤلفة نثراً ونظماً للشاعر السير فيليب سدني غالى فيها بما يعرف بأسلوب الأركاديانية Arcadianism، الذي يقوم على المبالغة في الأسلوب الاستعاري والرمزي والتكلف البلاغي [المترجمان عن معجم مصطلحات الأدب].

(1) المرجع المشار إليه، ص 307.

حدود السّخف كلّما دنا من الجزم بشأن إنشاء التجريد، وتنسحب اللغة تقريباً، تُهزم، عندما تحاول أن تقدّم وصفاً لعمليات التجريد المستلزمة في استخدام اللغة البتة، فإنّه واضح تماماً أننا في عملية فهم السلسلة «نجم ضيائي، وضياء حياتي، وحياة أمنيتي» نجرّد شيئاً أكثر تعقيداً من العلاقة المجرّدة «ألف بائي، وباء جيمي، وجيم دالي». ومع أننا نجرّد هذه العلاقة على نحو يكفي لتمكيننا من أن نتصوّر قبلُ الوضع التركيبي لكلّ ما يحلّ محلّ جيم ودال، وكذا نتصوّر قبلُ جيماً ثانيةً بعد الجيم الأولى، فإنّ توقعاتنا لن تُلبّى لو أنّ الشاعر أنهى سلسلته، مثلاً، بـ «حياة ملابسي الفاخرة». ولو كنّا قرّاء إليزابتيين، مستعدّين لقبول «aspire»(*) بوصفها اسماً يعني «مطمح aspiration»، فإنني أحسب أننا سنحكم على «حياة مطمحي life of my aspire» بأنها منسجمة مع التحديدات التي فرضها ما تقدّم قبلُ؛ ذلك أنّ ما يحدَّد هو (على الأقلّ) أنّ النمط لا ينسحب إلاّ على كلمات تصف حالات داخلية لها شيء من الصّلة بنوعٍ من الحبّ أكثر سموّاً. ويعني هذا أننا، بالإضافة إلى تجريدنا نمطاً من الكلمات تحت مظهرها التركيبي وتحت مظهرها من حيث هي وحدات معادة من المعجم، نجرّد على مستوى معنى الكلمات، وهكذا فإنّ التوقّع الناتج هو مركّبٌ من تجريد النمط وتجريد المعنى.

ومهما يكن، فإنّ الشاعر عندما يواصل القول:

> رئيس الخير، الذي إليه وحده يتوق أملي،
> عالم غناي، وفردوس ابتهاجي.

فإنّه الآن يوضح، على نحو استعاديّ، ما تشترك فيه كلمات «نجم» و«ضياء»، و«حياة»: فهي، كلّ منها، نوع من «رئيس الخير»، مصادر أو محرّكات رئيسة أو نهايات صادقة لحالات وجود الشاعر. وإدراك هذا يعني إدراكَ أحد أسباب كون الحركة الدائرية التأملية للصورة مناسبةً لموضوعها. ومن غير السهل التغاضي عن هذا التحديد الاستعادي لعامل

(*) فعل معناه: يتوق، يطمح إلى. وأراد هنا أن يكون اسماً بمعنى aspiration «ما يُطمح إليه» [المترجمان].

مشترك في نمط مكرّر. والتفكير بشأن ما يجعله أمراً ممكناً سيقرّبنا أكثر من إدراك التعقيد الكبير في المعنى اللغوي.

إنّ الإعادة الاستعادية لتحديد وحدةٍ ما في نمط أمرٌ ممكن لأنّ النمط الذي ندركه تجريدٌ من كلّ تفاصيل الوحدتين اللتين نرى بينهما التشابه، وهو ليس التجريد الوحيد الممكن؛ إذ عندما يدخل السلسلة عضوٌ جديد يمكنه أن يستخلص، من خلال مشابهته لمظاهر مهملة في الأعضاء الأول للسلسلة، تجريداً لم يتهيّأ لنا من قبل أن نقوم به. ويضيف كلّ عضو جديد إلى القدرة التجريدية للأعضاء الأخر؛ وبإدخال عضو جديد يكون في مستطاع الشاعر إمّا أن يواصل تأكيد النمط الذي رُسم من قبل وإمّا أن يستخلص نمطاً جديداً من السلسلة باستخدام العضو الأكثر جدّةً في تأكيد مظاهر غير مستخدمة لما كان قد تقدّم.

وخشية أنّ قارئي سيعتقد أنّ تمايل مُرّيسة(*) تسعة الرجال هذه في التجريدات لهوٌ قديم ليس فيه ما هو ذو علاقة بالشعر كما يكتبه أهل عصرنا، أقترح أن ندع المثال من سِدْني في هذا الموضع وندرس المسألة فيما يتصل بمقطعٍ للشاعر ت. س. إليوت.

في المقطع الافتتاحي لـ «East Coker» يحدّد الشاعر لنفسه مهمّة اختراع قطعة شعرية ستظهر وهي تتحرّك في خطّ مستقيم في حين أنّها تتحرّك في دائرة، بحيث أنّ ما يحدث «على التوالي» للبيوت سيُصبح دورة للحياة والموت:

في بدئي يكون ختامي. وعلى التوالي
ترتفع البيوت وتتداعى، تتفتّت، تُمدّ،
تُحوَّل، تُدمَّر، ترمَّم، أو في موضعها
يكون حقل مفتوح، أو مصنعٌ، أو طريق جانبي.
حجرٌ قديم إلى بناء جديد، وخشب قديم إلى نيران جديدة،
نيران قديمة إلى رماد، ورماد إلى تراب
هو الآن لحم، وفرو، وبراز،

(*) المُرّيسة: رقصة إنجليزية ناشطة يؤدّيها الرجال وهم يرتدون ملابس طريفة ويحملون أجراساً، وأرادت المؤلّفة هنا شيئاً من التمثيل لفكرتها [المترجمان].

عظام للإنسان والحيوان، سوق نباتات وورق.
والبيوت تحيا وتموت: ثمة وقت للبناء
ووقت للحياة وللتوالد
ووقت للريحِ لتكسر قطع الزجاج المرتخية في النوافذ
ولتهزّ سافلَ الجدران حيث يعود فأر الحقل
ولتنفض الستائر المزخرفة البالية التي نُسج عليها شعارٌ صامت[1].

في الخامس والسادس من هذه الأبيات سيُدرك البلاغي الإليزابتي «تكرار الصدارة anaphora» (أي تكرار كلمة [«قديم»][*] في بدء كلّ سلسلة من العبارات)، و«تماثل النهاية والبداية anadiplosis (أي تكرار الكلمة التي تختم بها العبارة [«نيران»؛ ثمّ «رماد»] في مكان بارزٍ في النصّ، و«التكرار البلاغي epanods»[**]. وظيفة هذه الأدوات في هذا المقطع أن تطرِّز معاً في نسيج متّصلٍ من صور التكرار اللفظي سلسلةَ تغييرات توصلنا من «حجر قديم» إلى «تراب هو الآن لحم... وورق». والخطا التي نُوصل بها خفيّةٌ، أولاً بحذف الفعل الذي «يُفهَم» في كلّ جملة؛ وإن نحن عوضناه فعليّاً بدلاً من مجرّد «فهمه»، فسنجد أنفسنا نعوّض سلسلة من الأفعال المختلفة (خشب يغذّي، نيران تخمد، رماد يتحوّل إلى أو يمتزج بـ)؛ ثانياً باستخدام أداة التكرار («حجرٌ قديم إلى»، «خشبٌ قديم إلى»، «نيرانٌ قديمة إلى») التي توحي بتماثل العملية. لكنّ «نيران قديمة إلى رماد»، تحت غطاء «تماثلها»، تُدخل تغييراً في الصيغة «ألف قديمة لباء جديدة Old A to new B»؛ والتغيير يتمثّل في أنّ «جديد new» يُسقط.

وللتعويض عن هذا، يُدعَم توهّمُ الاتصال من خلال اتصال «نيران جديدة، نيران قديمة»، وهو في آنٍ واحد اتصال لفظيّ (في التكرار المنظّم لـ «نيران») وفوق اللغة (في أنّ النيران الجديدة تتضاءل حقّاً في نيران قديمة، في عالم

(1) «أربع رباعيات Four Quartets» (لندن، 1944)، ص 15.
(*) نذكّر هنا بأنّ هذه الكلمة صفة لموصوف تتقدّم عليه في الإنجليزية؛ مما يعني أن تكون في صدر العبارات [المترجمان].
(**) تكرار صوت أو كلمة في وسط الجملة أو آخرها [المترجمان].

الواقع). ويمكن القول بلغة البلاغة إنّ «نيران قديمة إلى رماد» تشكّل في وقت واحد «تكرار صدارة» (مع العبارة قبلها) و«تماثل النهاية والبداية» (مع العبارة بعدها)؛ وتمتلك المجموعة نفسُها من التفاصيل اللغوية قيمتين نمطيّتين مختلفتين، اعتماداً على ما تنسجم معه. وفي تحليل هذه الحيلة اللفظية الساحرة وفّرتُ على القارىء حتى الآن بعض تعقيداتها، كتحويل «قديم... جديد» إلى «[نيران] جديدة، [نيران] قديمة». هذا التطوّر الخاصّ لا يلفت انتباه القارىء كثيراً؛ وربما يكون الانتقالَ السريع الخفيّ من يدٍ إلى يدٍ الذي يأمل الساحر أننا لن نكتشفه إن شُغلنا بالإصغاء إلى الثرثرة في تكرار الصدارة وتماثل النهاية والبداية. وعلى المرء أن يفترض أن إليوت رأى بجلاء أنّ العبارة الواحدة يمكن أن يكون لها قيمتان نمطيتان متزامنتان، وهذا يأذن للشاعر أن يتحرّك في وجهة جديدة تحت غطاء «تماثل» العبارة مع ما كان قد تقدّم من قبل. ويمكن أن يُلحظ في مقطع لاحق، حيث يشير الرقص حول النار إلى «التزاوج» و«الظهور والدّثور» وإلى دورة الفصول والحياة والموت أيضاً، أنّ التماثل المزعوم في هذه الحركات الشديدة التباين يُدَسّ على القارىء بفعل الطرائق المتشابهة لخفة اليد. ومهما يكن، فإنّ ما هو مجرّدُ خفةِ يدٍ على المستوى التقني ـ وهمٌ يمكن أن يُبدَّد إن أوقف المرء تقدّمه على نحو مصطنع لأغراض التحليل ـ تكون له قيمة مختلفة حين يُربط ببنية القصيدة الكاملة. واخترتُ الوقف المصطنع للوهم الذي ينشأ عن East Coker على الجملة؛ لأنني أردتُ أن أبيّن، وهو أمرٌ مروّع كما يمكن أن يظهر، أنّ ثمة أشياء كثيرة مشتركة بين بعض أنظمة التكرار القديمة واستعارة اليوم الأكثر عصريةً، ففي الاثنين يمكن أن يلحظ المرءُ شكلاً لغويّاً قادراً على أن ينشّط معاً صورة معنوية ideogram(*) ومجموعةً من التفاصيل اللفظية على نحو تكون فيه التفاصيل، رغم أنّ القارىء نفسه يجرّد الصورة المعنوية من التفاصيل ـ والحق أنه يرى أنّ التفاصيل هي التي تقدّمها ـ قابلةً للتحوّل البارع إلى صورة معنوية مختلفة وتكون الصورة المعنوية نفسها قابلة للتجسّد في مجموعة مختلفة من التفاصيل[1]. ولأنّ الصورة المعنوية ليست هي تماماً التفاصيل اللفظية التي

(*) كلمة مصوّرة تعبّر عن معناها أو تدلّ على معنى قريب منها [المترجمان].

(1) قارن ص 78 - 79 قبل.

تُحدثها، يستطيع الشاعر أن يبطل فعالية التباعد بينهما وينقل القارىء بقوة في أي اتجاه يريده. والشاعر الغارق في إثم التفاصيلَ اللفظية (مقارنةً ببراءة الواقع فوق اللغوي) يستطيع أن يشكّل، ويعيد تشكيل، التفاصيل اللفظية في صور معنوية، بالحريّة التي تنعم بها غيمةُ الشاعر شلّي:

أجتاز مسامّ المحيط والشواطىء؛
أتغيّر، لكنني لا يمكن أن أموت.

أضحك بسكون من قبري الأجوف(*)،
وخارج كهوف المطر،
مثل وليد من الرّحِم، مثل شبحٍ من القبر
أظهر وأدمّره مرة أخرى.

وفي هذه الأثناء يمهّد القارىء، وهو يجرّد بانشغال وذهول (كدأبه)، طريق الأفكار الذي رسمته له القصيدةُ بنجاح.

ولن نفهم وظيفة التجريدات في البنى الشعرية إن نحن أغفلنا حقيقة أنّ عاداتنا الخاصة من حيث نحن مستخدِمون للغة تُعدّنا قبليّاً للوصول إلى التجريد المسيطر، الصورة، النمط، «الخاصية» التي تجعل تفاصيل التعبير تتساند. لأنه حتى حين نعرف ما تعنيه الكلمات نظلّ نتوق إلى معرفة شيء أكثر من ذلك: ما يقصد إليه الشاعر. ولعلّ أهمية التجريد المسيطر تتضح بأن ندرس مرة أخرى ذلك المقطع الذي أوردتُه لأوضّح استخدام إليوت الأنظمة اللفظية. ومن العسير أن نعبّر عمّا يوصف فيه على نحو دقيق. وعلى سبيل المحاولة الأولية، يمكن أن نقول إنّ المقطع يصف التغيّر. ففي أربعة الأبيات الأولى خاصة ـ

على التعاقب
ترتفع البيوت وتتداعى، تتفتّت، تُمدّ،
تُحوّل، تُدمّر، ترمَّم، أو في موضعها
يكون حقل مفتوح، أو مصنع، أو طريق جانبي.

(*) قبر أو نُصب يشيّد تكريماً لامرىء دفن جثمانه في موضع آخر [المترجمان].

ـ يستخدم إليوت مجموعة من الكلمات كلّ منها ذو علاقة بـالتغييرات التي تحدث للبيوت. هل يمكن أن نفترض أنّ هـذا حشوٌ سبـاعيّ ـ أنّ إليوت يقـول نحو سبـع مرات لتـأكيد أنّ البيـوت تتعرّض للتغيـير؟ ـ وهو عـلى الأقلّ لم يفعل أيّ شيء بسيط ليورد سبعة أسبـاب للتغيير؛ لم يقـل لنا إنّ البيـوت تُهمل، يغمـرهـا الفيضـان، تُحـرق، تُقصف، تُـدك من جـانب مدمّرين، تنهار بفعل انخساف التربة وتلتهمها خنافس الموت. وإنّ ضَعَة مثل هذا البديل تـوضّح، عـلى الأقل، شيئـاً واحداً: ليس كـلّ الكلمات التي تشير إلى التغيير كلماتٍ ذات علاقة بالانـدثار؛ ذلـك أنّ بعضاً منهـا ينبغي أن يكون ذا علاقة بالـظهور. ويمكن تـوزيع سلسلة الكلمات عـلى نحوٍ كهذا النمط:

الظهور		الدّثور
تُمدّ		تتفتّت
O→	تُحوَّل	←O
ترمَّم		تُدمَّر
O→	في مكانها يكون	←O

حيث ما نظفر به ليس سبعة انهيارات وإنما هو، بـدلاً من ذلك، نمطٌ يمضي هكذا: ظهور/ دثور/ دثور/ ظهور/ الاثنان (؟) دثـور/ ظهـور/ الاثنان. وطبيعي أنّ أبيـات إليـوت أكـثر إثـارة من النمط المجرّد الذي أحلتُها إليه منذ قليل. ونمطي أوضحُ مما تسمح أبيـاتُ إليوت للقارىء بأن يدركه مباشرة ـ وذلك سببٌ وجيه لكون كلمات إليوت أكثر إثـارة. وتضع كلماتـه بعض العنت في طريق إنجـاز نمط واضح تماماً؛ وهي في الوقت نفسه تتأرجـح على نحـو واضح تمـاماً على حافة الاجتماع في نمط بحيث إنّ القارىء يُعَدّ للإحساس بوجود نمط بمجرّد أن يلحظه. وهذا التأثـير ـ لنمط نصف خفيّ، ومتملّص جدّاً، وعصيّ على التحديد، وموجود حقيقةً رغم ذلك ـ لا غنى عنه لجملة القصيدة. وفي الوقت الذي نصل فيه إلى نهاية (أو مـا يقرب من نهاية) القصيدة نستدلّ بكلمات كثيرةٍ جدّاً على أنّ استبانة النمط مهمّة شاقّة:

كلّما تقدّمنا في السّنّ
غدا العالم أغرب، والنمط أكثر تركيباً للميت والحيّ[1].

وفي مطلع القصيدة نفسه، يقدّم لنا إليوت تجربة مواجهة نمط معقّد. وإذا ما أحيلت قائمته، في البتين الثاني والثالث من القصيدة، إلى تجريدات الظهور والدثور، فإنّ نمطاً واضحاً يظهر إلى الوجود، لكنّه فوق ذلك النمطِ الواضح أسدل إليوت شبكةً غامضة من الآراء الخاصة التي على القارىء أن يتلمّس طريقه خلالها. ولكي نرى كيف تُنشأ هذه الشبكة الغامضة علينا أن نتأمّل الأصناف العقلية التي تأتي منها الكلمات المختلفة. «البيوت ترتفع وتتداعى»: هذه عبارة قد نستخدمها إن كنّا نتكلّم على ظهور سلالةٍ حاكمة وزوالها، أو إمبراطورية، أو عائلة؛ إنها عبارة ضاربة الجذور في التواريخ والسِّيَر. لكنّ الكلمة التالية، «تتفتّت»، تمتلك سياقات مختلفة تماماً. ونحن هنا نرى البنية المادّية الحقيقية لجزء صغير من بيتٍ يتفسّخ، يتبدّد؛ فقد انتقلنا من التاريخي إلى المادّي. والكلمة اللاحقة هي «تُمَدّ» وبهذه ننتقل إلى عالم التصاميم، والمهندسين المعماريين وهم ينشرون جناحاً جديداً. ثم تأتي كلمة «تُحوَّل»، التي قد تعني أيّ شيء. أما «تُدمَّر»، التي تتلو، فقوية وتنطوي على كارثة مفاجئة. وإثر ذلك مباشرةً تجيء كلمة «تُرمَّم»، التي تنتقل بنا إلى عالم تمتلك فيه البيوتُ الفخمة قيمةً فنّيةً معمارية ويرمّمها الناس بعناية، محاولين المحافظة على طرازها العمراني. وهذه سبع طرائق متباينة لتأمّل البيت: من حيث امتلاكه تاريخاً؛ ومن حيث هو موجود وجوداً مادّيّاً، مصنوع من موادّ؛ ومن حيث امتلاكه مخطّط بانٍ؛ ومن حيث هو شيءٌ يمكن أن يُحوّل ببساطة؛ ومن حيث هو معرَّض للكارثة، ومن حيث هو شيء فنّي. هذه العوالم للتفكير والعمل يتلو بعضها بعضاً في تعاقبٍ مذهلٍ؛ وعلى الرغم من ذلك فإن الكلمات، طول الوقت، تَحبُك على نحوٍ متزامنٍ النمطَ الضمني الراسخ المتمثّل في: ظهور/ دثور/ دثور/ ظهور/ الاثنان (؟) دثور/ ظهور/ الاثنان. وهكذا فإنّ تأثير هذه الكلمات نفسها في هذا النظام نفسه هو بالنسبة إلى القارىء أن يتلمّس طريقه بين عدد هائل من التفاصيل للظفر بالنمط الموجود في تضاعيفها.

---

(1) في المرجع المشار إليه، ص 22.

ويبدو هذا مكاناً مناسباً لأن نقف ونلقي نظرة طويلة ومخيفة على العِظَم الهائل لمشكلة دراسة اللغة على الإطلاق. ويمكن القول قبل كل شيء، إنّ معجمنا انعكاسٌ لحقيقة أن «الواقع» نفسه، من حيث هو مغطّى باللغة، نظامٌ هائلٌ من البنى المتشابكة. فالبيت، مثلاً، يمكن أن يكون شيئاً فنّياً، أو كتلة من مادة فيزيائية، أو ظاهرة تاريخية، أو منزلاً، أو عدداً من الأشياء الآخر ـ وفقاً للطريقة التي يحدث أن يكون المرء مفكراً بها (وفقاً للسياق الذي يضعه المرء فيه). وما ينبغي أن نستخدمه جميعاً، عندئذٍ، إنما هو معجمٌ مركّب. وفضلاً عن هذا، وما دمنا نمتلك قدرات عقلية للتجريد وتكوين الأنماط، فإننا نستطيع دونما عناء أن نرى في أوقات كثيرة نمطاً مجرّداً (كنمط الظهور والدثور) يتخلّل عدداً كبيراً من التفاصيل ذات الأنواع المختلفة؛ والعقل توّاق دائماً إلى الحصول على تفاصيل مختلفة منظّمة في أنماط بسيطة. خُذْ بعدئذٍ معجمنا المركّب، بكلّ قدراته على إعطاء أنماطٍ مجرّدةٍ ثانوية، واستخدمْه في بيت من الشعر. في دخوله البيت يربط نفسه ببنىً جديدة: عروضية، ومقطعية، وإيقاعية، وبلاغية. على أنّ البيت نفسه جزءٌ من البنية الكلية لكلّ أبيات القصيدة، ومن ثَمَّ جزءٌ من البنية الكلية للإيقاع، والبلاغة، والمعاني، والمناقشة، والتطوّر النامي، إلخ. وكذا الحال في بيتي إليوت اللذين علّقت عليهما منذ قليل: فهذان البيتان، رغم محدودية نطاقهما، جزء خطير من جملة القصيدة، التي يجيئان في تضاعيفها، ذلك لأنّ القصيدة كلّها ـ على غرار هذين البيتين ـ تلمّسٌ لنمطٍ يتنامى على نحو أكثر تعقيداً في كلّ مرحلة من مراحل الحياة. وليس مصادفةً طبعاً أنّني عندما أردت إيضاحاً لأنماطٍ معقّدة، أبرزَها إليوت للعقل؛ لأنّ مما يميّزه معاملةُ التجربة بوصفها تقديماً لمجموعة كبيرة من الأنماط. ومشكلة إليوت، حتى في الأرض اليباب The Waste Land، ليست تماماً مشكلة إنسان يجد الحياة دونما مغزى. فالمشكلة على الأرجح أنّ التجربة تقدّم مجموعةً كبيرة من المعاني أو الأنماط الممكنة، والتعاسةُ الحقيقية أنّ الأنماط جميعاً تتنافس فيما بينها. والفرد كما يراه إليوت شيءٌ يشبه زمري Zimri في «أبسلوم وأكيتوفيل Absalom and Achitophel» لدرايدن، الذي

كان كلّ شيءٍ متقطّعٍ، وليس شيئاً متّصلا:

ولكنه، في مسيرة القمر الدائر،
كان :
ثم كلّ شيء من أجل النساء، التصوير الزيتي -
فضلاً عن عشرة آلاف نزوة صُبغت بالتفكير.
مجنون سعيد، يستطيع في كلّ ساعة أن يتصرّف،
بشيء جديد يرغب فيه، أو يتمتع به!

(554 - 548, I)

إنّ كلّ واحدٍ منّا يشبه، إلى حدٍّ ما، زمري درايدن؛ والتبصّر الخاص لإليوت، نزوعه المميّز من حيث هو شاعر، أن يكون قد تمسّك بهذا وعبّر عن التّوق إلى النمط الرئيس الذي سيحرّرنا من قلق عالم يحفل بالأنماط المتعادلة في القوة والتأثير. وهكذا فإنه من غير المدهش أن إليوت، ابتغاء التعبير عن هذا التبصّر، ينبغي أن يجعل نفسه متمكّناً من كلّ الحِيَل اللغوية التي تمكّن من إظهار أنماطٍ مختلفة تتنافس في جذب الانتباه وإظهار العقل يبحث عن نقطة التوازن، أو الخلاص من أنماط جزئية في بنية النمط الرئيس. ولهذا السبب فإنّ «إيست كوكر East Coker» نظام هائل من الأنماط المتغيرة. ونتيجة لذلك فإنها تقدّم أمثلة لا حصر لها لبنى شكلية مختلفة تتشابك تحت السطح الرزين للأسلوب.

آمل أن أكون قد فعلت شيئاً لتأكيد أنّ فرضَ تنميطٍ لفظي محكم على اللغة ليس «دراسةً في زي شعريّ رثّ»، ذلك أنّ وظيفته ليست مقصورة على الزخرفة والإمتاع، إذ إنه بصرف النظر عن كونه لا يؤثّر في المعنى يمكن أن ينظّمه ويوضحه بإبراز العلاقات التركيبية، وهو قادر فعلاً على مثل هذه المعاني القوية حيث يمكنه أن يشير، أو يوحي بعلاقات عقلية (كالتشابه، والتعارض، والاستمرار) يمكن أن تكون قوية جدّاً بحيث تتنافس بتفوّق مع معانٍ أُخر في المقطع، أو - إذا ما كانت كلمة «تتنافس» لافتةً للنظر كثيراً - على الأقلّ تسهم على نحو حاسم في تعقيدها. ففي الطرف الأول، يمكن أن يُستخدم التنميط، كما في المجانسة الاستهلالية، لمجرّد التأكيد، لكنه يمكن أن يُدفع أيضاً إلى ذلك الطرف الآخر حيث العلاقة العقلية، التي يعبّر عنها بتنظيم الكلمات، تتخلّل

تجريدات «المحتوى» بنجاح كبير بحيث تبطل العمليات الاختزالية العادية التي نميل إلى استخدامها في إجراءاتنا العادية لإدراك المعنى. في هذا الطرف قد يقال إنّ لغة الشاعر قد حوّمت فوق مجال اللغة العادية لكن مثل هذا التحويم، كما آمل أن أكون قد بيّنتُ قبل، لا يعتمد على أي شيء شاذّ جداً في الأنظمة نفسها، وإنما على قدرتها من حيث هي أشكال حاملةً للمعنى على التفاعل مع أنظمة أخر في بنية لغوية مترابطة على نحو دقيق.

وقد تُستخدم اللغة المنمَّطة في طرائق أقلّ إغراءً، ولكنها ليست أقلّ أهميةً بالنسبة إلى استجاباتنا، من تلك الطرائق التي درستُها. وحين تُدخل في تحالفٍ مع أدوات شعرية من نوعٍ آخر تكون مبعث تأثيرات غاية في الروعة. ففي التحالف مع الاستعارة يمكن أن تمارس توجيهاً صارماً جدّاً على استجابات معقّدة كثيراً لدى القارىء. فالمقطع قد يكون مبتَكراً جدّاً بحيث يجعل القارىء نفسه يجرّب نوعَ الحدَث العقليّ الذي تصفه لغة الشاعر؛ ذلك أنّ الشاعر ينشىء بنيةً للأشكال منظمةً تنظيماً عالياً، تجعل القارىء نفسه يثب إلى الحقيقة التي يراها الشاعر. مثل هذا التلاعب بالقارىء، رغم أنّه مروّعٌ، ليس معجزة. فالشاعر والقارىء يشتركان في عددٍ كبيرٍ من العادات العقلية: عادات استنتاج المعنى من أشكال اللغة؛ ولو لم يكن لدينا مثل هذا التنظيم للعادات العقلية المشتركة لكان التوصيل في اللغة مستحيلاً. ويمكن أن أوضح هذا بتفحّص بيتين للشاعر (برنز Burns)، من قصيدة غير مشهورة باستثناء هذين البيتين:

القمر الشاحب يغيب خلف الموجة البيضاء،
والزمن يغيب فيّ، أوه![1].

الصعوبة التي يواجهها المرء في محاولة تفسير قوة هذين البيتين تتمثّل في أنّ المكوِّنات الفردية تبدو بسيطةً جدّاً. فلا جديد تماماً في عبارة «القمر الشاحب» أو في «الزمن يغيب فيّ». ورغم أنّ عبارة «خلف الموجة البيضاء» متميّزة، فإنّ هذه العبارة نفسها تبدو سبباً غير كافٍ للمشاعر المعقّدة التي يثيرها البيتان. ويلوح

---

(1) «الأعمال الشعرية لروبرت برنز The Poetical Works of Robert Burns»، إعداد ج. لوجي روبرتسون J. Logie Robertson (لندن، 1904)، ص 351.

لأول وهلة نتيجةً طبيعية تماماً، بعدئذ، أنّ ما يحدث هنا هو أنّ خبراتنا السابقة بمشاهد البحر وضوء القمر تعطي للقصيدة كلّ التأثير الذي يمتلكه البيتان. وإذا ما كان هذا صحيحاً فسيكون من الأحسن أن نقول إنّ القصيدة لا تفعل أكثر من أن تعيدنا إلى تجربة مشتركة وأنها تعتمد على حقيقة شاملة أو عامة تماماً حول الطبيعة البشرية؛ وفي معظم الأحوال في مقدور المرء أن يزعم أنّ القمر الغارق «معادل موضوعي» لشعور الشاعر بالأفول المشؤوم، وأنّ فنّه لا يُمدح (إن كان ثمة مدح البتّة) إلّا لاختياره المشهد، وما يفعله لجعل ذلك مفعماً بالحيوية من خلال عبارة «خلف الموجة البيضاء». ومهما يكن فإنّ هذا التفسير غير مقنع؛ لأنه لا يوضح ما يمكن أن يكون التأثير الأكثر لفتاً للأنظار الذي يمتكله البيتان عندما يقرأان. والتأثير هو تأثير الوثبة العقلية العظيمة ـ من مشاعر الشاعر داخل نفسه، عبر الموجة إلى القمر وراءها، بحيث إنّها، في بُعدها وتوحّدها كالقمر، تُدرك بوصفها الرمز الكامل للشعور داخل الشاعر. وليس القمر هو الذي يجعله يشعر بالأسى بل هو الذي يُدرك التطابق بين تلاشيه المحزن وانطفاء جذوة حياته. هذا الإحساس بالتوحّد مع شيء بعيد وغريب يكون ـ بالنسبة إليّ ـ قويّاً جدّاً عندما أقرأ البيتين. وإذا ما كنّا على صواب حتى الآن، في نفينا أنْ يكون واحدٌ من مكوّنات البيتين هو السبب، فإنه يبدو أن لا بديل أمامنا سوى أن نقول إنّ البنية التي تُبرَز فيها المكوّنات هي مصدر القوة. وما إن يقال هذا حتى يغدو من الأسهل أن ندرك ونقول السبب الذي يكون البيتان بمقتضاه مؤثّريْن جدّاً. ويشكّل هذان البيتان بنية شكلية متماسكة جدّاً سواءً أكان ذلك مصادفة أو حصيلة تصميم سابق. جملة حرفية تُتبع بجُملةٍ استعارية موازية لها على نحو متذبذب ومتضمنة في موضع خاصّ ـ في كلمة «يغيب» ـ تكراراً لفظيّاً دقيقاً؛ والموضع نفسه الذي يتطابق فيه البيتان تطابقاً تامّاً هو أيضاً الموضع نفسه الذي يغدو فيه «يغيب» الحرفي في البيت الأول «يغيب» المجازي في البيت الآخر؛ إنّه هذا (التعبير الذي يوحّد على نحو مفاجىء الحرفيَّ والمجازيّ) الذي يثير تلك الوثبة العقلية التي يرى القارىء بوساطتها بسرعة غروبَ القمر من حيث كونه ـ في كلّ الاعتبارات ـ أنموذجاً لغروب الحياة؛ وهكذا فإنّ كل صفات ظاهر القمر (المحدّدة والموحى بها) تصير فوراً متضمَّنةً في مفهوم القارىء لغروب الزمان

والحياة: الوحدة، والأسى، والنهاية الوشيكة، والنور البارد غير الطبيعي الذي يختفي مصدره (شحوب القمر، وبياض الموجة يربطان معاً بعلاقة سببية طبيعية، باللون، بالمجانسة الاستهلالية)، والإحساس بإظلام الأمواج، الذي سيأتي بعد - باختصار، تُدرك كلُّ صفات المشهد بوصفها صفاتٍ لاضمحلالٍ شخصي، في وثبة واحدة سريعة فوق الاتساع الهائل للأمواه إلى القمر الشاحب خلفها. وما يُحدث تلك الوثبة إنما هو التطابق الشكليّ بين البيتين، الذي يجعل «الزمن يغيب فيّ» صورةً مطابقة لـ «القمر الشاحب يغيب خلف الموجة البيضاء». إنّ إحداث هذه الوثبة من الإدراك الكامل هو موضوع البيتين، وإنّ كون الوثبة لحظيةً (اللحظة التي يستغرقها المرء في كلمة «يغيب» في مجيئها مرة أخرى) هو الذي يخلع على المقطع قدرته الخارقة؛ وما يهمّ ليس هو فحسب ما يكون «في» الكلمات، بل - أيضاً - البنية التي تكون فيها الكلمات.

في هذا المثال للاستخدام المعقّد لقدرات التكرار اللفظي، المتداخلة مع قدرات الاستعارة، نجيء بطريق آخر إلى الملاحظة نفسها التي أُبديت بشأن استخدام إليوت للأنظمة: أنّ العلاقات الشكليّة، رغم تنشيطها عمليات التجريد، لا تعمل على نحو تُضعف فيه أو تقلّل ثراء المعنى. بل عكس ذلك: يمكن أن تُستخدم في إلغاء ميلنا الطبيعي إلى تجريد «محتوى» مبسَّط جدّاً من تيّار الكلمات. وفي المقطع المستمدّ من «إيست كوكر East Coker» يُلغىٰ هذا الميل من خلال التعدّد في النماذج المجرّدة التي تقدّم لنا. وفي بيتي برنز يعيدنا التكرار اللفظي للكلمة المفهومية إلى مجموعة معقّدة من التفاصيل ويقدّم تجربة استثنائية من الإدراك الفوري لخاصيتها الرمزيّة. ومهما كان هذان المقطعان مختلفين في جوانب أخر، فإنّهما يذهبان معاً إلى أنهما يستخدمان لغةً منظّمة للتغلّب على النزوع التعميمي والتجريدي للغة وعلى ميل مستخدمي اللغة إلى تحويل الخصوصية التي تمثّلها الكلمات إلى أنظمة مفهومية مألوفةٍ مهيّأةٍ لـ «استخلاص المعنى» منها. تقول إحدى شخصيات إليوت المسرحية: «أتكلّم بتعابير عامة لأنّ الخاصّ لا لغة له»[1]. وإذا ما سئل: «لماذا يمكن أن تُستخدم الأنظمة اللفظية في

(1) «اجتماع شمل العائلة The Family Reunion» (لندن، 1939)، ص 30.

إعاقة ميلنا إلى تحويل المعنى إلى أنظمة مفهومية؟» فإنّ الإجابة ستبدو إجابةً غير خاصة بالسؤال عن أنظمة لفظية بل إجابة ملائمة لسؤال يمكن أن يُسأل عن أية حيلة أدبية على قدر من التعقيد. وسأقترح إجابة تتمثّل في أنه إذا كانت الإجراءات العادية لنقل المعنى وتفسيره تُعقَّد بفعل أداةٍ ما مشكِّلةٍ للمعنى وفقَ طريقتها الخاصة، فإن هذا «التداخل» مع عملياتنا الآلية البسيطة لاستخلاص المعنى من الكلمات يعطينا، إن جاز التعبير، حافزاً للرّبط بين المعاني في حالة عاليةٍ من التوثّب العقلي. وليس هذا «التداخل» عائقاً لفهمنا وإنما هو تحدٍّ أو دعوةٌ إلى اتخاذ سبيل جديدة للفهم. وعلى غرار ما يقول إ. أ. ريتشاردز I.A. Richards:

«العقل أداةُ ربطٍ، وهو لا يعمل إلّا من خلال الربط وفي مقدوره أن يربط أي شيئين في عدد لا نهاية له من الطرائق المختلفة. وأية طريقة من هذه الطرائق يختارها العقلُ إنما تحدَّد بالرجوع إلى كلّ أكبر أو هدف... وسأمضي إلى القول إنّ القارىء سيجرِّب أشكالاً مختلفة من الربط، وهذا التجريب... هو الحركة التي تضفي معناها على كلّ لغة سلسة»[1].

تنقل عبارةُ «لغة سلسة» طرفاً من الفكرة التي أسعى إلى اقتراحها: فكرة نوعٍ من اللغة يجعل قدراتنا تتسابق في تأليف الوفرة الانزلاقية في المعاني التي ندركها في شيء نستطيع أن نفهمه جيّداً ونتمكن منه[2]. ولعلّ بعضاً من مثل هذه التجربة اللغوية يقدّمه لنا بحث إليوت عن النمط الرئيس. وفي حالات أخر، فإنّ الصّورة الأكثر ملاءمة ربما تكون «اللغة الخاطفة» ـ وذلك في الحالات التي يكون فيها الشكلُ اللفظي المحكم المعدّ من جانب الشاعر ملزماً لعملياتنا العقلية بحيث إن المعاني تبدو منبعثةً عن الكلمات، «خاطفةً، وسابقة للبصر»

---

(1) «فلسفة البلاغة Philosophy of Rhetoric»، ص 125.

(2) قارن بتعليق ر. ن. مود R.N. Maud على تعقيد المعنى في عملٍ لديلن توماس: «... عدم التحديد الذي يُمِدّ بالتوتّرات والذي هو جزء من إثارة القراءة علىٰ التحمّل... جهد الخيال المتلفّف في تجريد المفهوم... في اللحظة نفسها التي نحاول فيها أن ندرك الصورة... ربما يكون التجربة التي هي مكافأة لنا أكثر من كلّ ما سواها في قراءة هذه القصائد». («شعر ديلن توماس Dylan Thomas's Poetry»، مقالات في النقد Essays in Criticism، 4، (1954)، ص 416 - 417.

كالبروق التي يحدثها أريل Ariel في العاصفة التي فيها، كما يقول، «أجّجت الذهول»[1]. المهمّ في الحالين كلتيهما فرادةُ التجربة اللغوية الكاملة، الحاجة إلى ترك الطرق المبتذلة للإدراك اليومي. وخروجنا عن هذه مرغمين يمكن أن يضطّرنا حقّاً إلى أخذ علم حقيقي بالتفاصيل التي تدور حولها «بروق جوبيتر Jove's lightnings» (المعاني)، لكنني ممن يذهب إلى أن التفصيل ليس مهمّاً جدّاً في الشعر، في حين أنّ الثراء الفريد في المعنى يكون كذلك دائماً. لأنه بمضاعفة ثراء المعنى أو زيادته تستطيع الكلمات أن تستحوذ على المشاعر، والشعر يرفع وسيطه إلى قوة جديدة. ويمكن القول بعد كلّ شيء إنّ العمل الجوهري للغة أنها ينبغي أن تعني. اللغة نفسها تحرّر الخاص من شرطه، الذي هو شرط عدم امتلاكه معنى. والخاصية العظيمة والمذهلة للغة الشعرية إنما هي قدرتها على ردم الهوة، أو ما يبدو ردمَ الهوّة بين ما له معنى وليس له خصوصية (أي اللغة العادية) وما له خصوصية وليس له معنى (أي، الواقع الذي تدور اللغة «حوله»).

قد يكون صحيحاً أنّ عدداً كبيراً من القرّاء، الذين يتناولون القصائد متوقعين استجابةً قوية لمظاهر وتجارب في العالم الطبيعي، يكونون ميّالين من قبل لدفع قطع نقدية لفظية مقابل صور، وفي مستطاع الشاعر أن يسهّل هذا بعددٍ كبيرٍ من الوسائل، ربما يكون الأوضحَ بينها التقدّمُ الرزين إلى ذلك النطاق من معجمنا الذي يعيدنا إلى الظواهر المادية بدلاً من مفاهيم عنها أكثر شمولاً (إلى «الأوراق الصفر» و«الأغصان الجرد» بدلاً من الخريف؛ إلى «القمر الشاحب» و«الموجة البيضاء» بدلاً من مجرّد القمر أو البحر) لكنه يبقى صحيحاً أنه إذا ما وُجّه القارىء إلى الكون المادّي وتفاصيله فسيكون من المحتّم عليه أن يفعل شيئاً أكثر من مجرّد ذلك إن هو أراد لهذا التفصيل أن يغمر بالمعنى، والمغزى، والدلالة. ولا يلوح ثمة سبب يبين لماذا سيجعلنا التفصيل، بما هو كذلك، نُوقِف أنفاسنا في حالٍ من الدهشة، أو نشعر بأنّ المعاني الطافحة بالبيان تزهر من شجرة الكون الميتة؛ ثمة شيءٌ ما تقدّمه لنا القصائد، ولا تقدمه مشْيةٌ في غابة أو على الشاطىء. وإن كان ثمة حقّاً تميّز في لغة الشعر، من حيث هي كذلك، كافٍ لردم الهوّة بين الخصوصية غير اللفظية والدلالة، فلا يمكن ببساطة

(1) شكسبير: العاصفة The Tempest، I، 2، 198.

أن يتمثّل في أن يُخلص الشاعر للمعجم الدال على الأشياء المادّية، وأن يتخيّلها القارىء ويضع نفسه في وضع عقلي سهل التأثّر بالإيحاء أو بآراء الآخرين. ورغم أنّ هذه العوامل قد تكون حاضرة على نحو متكرّر كثيراً، فليس في مقدورها وحدها أن تعطينا شعوراً بأننا أدركنا دلالة في الأشياء أو تلقّينا من الشعر معنى أكثر أهمية مما يمكن أن تعطينا إيّاه اللغةُ العادية. ويلوح أنّه لا محيد عن الاستنتاج الذي، مهما كان مبالغاً فيه، يؤكّد أنه ابتغاء أن تكون ذا معانٍ عليك أن تستخدم الأدوات التي تعني، وأنّ «إدراك المعنى» في أيّ شيء هو دائماً تجريدٌ من الشيء نفسه. وليس هناك ما هو غريب أو شاذّ في الأنظمة اللفظية؛ ذلك أنها توسيعٌ لضربٍ من العلاقات ندركه (بوصفه مشكِّلاً للمعنى) في اللغة العادية، وعندما تُستخدم في تعديل (بوساطة تجريدات معدَّة على مستوى الشكل) تجريدات معدّة على مستوى المعجم ومستوى ما يشير إليه، يتمثّل عملها أساساً في مضاعفة تدفّق المعاني من اللغة، أو مضاعفة سرعة تدفّق المعاني. والتجريدُ، العملية العادية لبلوغ المعنى، لا يكون «ميتاً» إلاّ عندما يعاني من «موت» العادة، التحويل الآلي للتعابير إلى علامات مألوفة لإحداث سلوك مألوف، لغويّ أو غير ذلك. والحال، كما يقول (إيفور ونترز Yvor Winters) في مناقشة ما يعدّه «فساد» القصيدة القصيرة، أنه

«خلال المائتين والخمسين سنة الماضية كان عاديّاً ادّعاءُ أنّ اللغة التجريدية لغةٌ ميتة، وأنّ الشعر ينبغي أن يصوّر أعمالاً خاصّة، أو، إذا ما كان «غنائيّاً»، ينبغي أن يحلم بالانطباعات الحسّية المتذكَّرة، وفقاً لصيغة التّداعيات. لكنّ هذه الادّعاءات باطلة... والعِرْقُ الذي فقد القدرة على معالجة التجريدات بتعقّلٍ ونبلٍ يمكن أن يعمل بصدقٍ لقصرِ نفسه على الانطباع الحسّي، لكنّ أسلافنا كانوا أكثر حظّاً، وعلينا أن نكدّ لاسترداد ما افتقدناه»[1].

القارىء الحصيف سيخامره شعور بأنّه ليس ثمة اختلافٌ كبير بين «المعنى السَّلس»، أو الادّعاء أنّ الشعر مثيرٌ لأنه أوسع دلالةً من اللغة العادية، وبين الغموض الخصب، تلك الحيلة المصطنعة، الرائجة في الساحة النقدية

---

(1) «وظيفة النقد The Function of Criticism»، ص 61.

المعـاصرة. ومن المستحسن أن أقول هنـا إنني أرى أنّ مفهومـاً من ذلـك النـوع (مهما كان مصطلح «غموض» غـير موفّق) لا يكـون ذا فائـدة إلّا حين يُستخـدم أداةً لتطوير الدراسة النقدية لطبيعة الاستعمالات الشعرية للغة بدلاً من الوقـوف بها عند نقطة معينة. لكنّ العنت البالغ في مواجهة هـذا المفهوم يُـدخّر للفصـل اللاحق.

7

الغموض

يلحظ السِّير فرنسيس بايكون أنّ المنطق «يلوي العقل ويثنيه إلى طبيعة الأشياء»، أمّا الشعر «فينصب العقل ويقيمه بإخضاع تقديمات الأشياء لرغائب العقل»[1]. وإذ يسلِّم المرء بحقيقة هذا، عليه أن يسأل كيف ستحمل اللغة نكهة تقديم «الكون، كما تحبُّه The Universe, As You Like It». وعند نفرٍ من النقّاد المحدثين أنّ الشاعر لديه إجابة: عذبةٌ استخداماتُ الغموض،

الذي، كضفدع الطين البشع والسّام،
يرصّع رأسه بجوهرة نفيسة؛
وحياتنا هذه المستثناة من الشبح المدنيّ
تجد ألسنةً في الأشجار، وكتباً في الجداول الجارية،
وتجد مواعظ في الأحجار والخير في كل شيء[2].

يلقى مصطلحُ «الغموض ambiguity» اليوم رواجاً واسعاً بوصفه أداة للإشارة إلى طرائق متباينة تعرض فيها لغةُ الشعر شحنةً من المضامين المتعدّدة وتهيّىء نفسها لأن تضمّن شكل الخطاب جوانبَ من التجربة الإنسانية التي يلوح من العسير أن يأذن اختلافُها والتباعدُ بينها باجتماعها المتين في شكل

(1) «أعمال فرنسيس بايكون The Work of Francis Bacon»، إعداد جيمس سبدنغ، وروبرت ليزلي إلز، ودوغلاس دنون هيث James Spedding, Robert Leslie Ellis, and Douglas Denon Heath (لندن، 1857 - 1859)، 3, 343 - 344.

(2) شكسبير «كما تحبّه As You Like It»، 2, 1, 13 - 17.

لغويّ. وإنّ تقديم مثل هذا التحديد محاولةٌ لدمج عددٍ من الاتجاهات النقدية.

و«مصطلح الغموض»، بوصفه تعبيراً عاماً عن سائر أنواع المعنى الثانوي للكلمات والجمل، أدخله معجمَ الناقد أوّل مرة (وليمَ إمبسون William EMpson)[1] الذي كان كتابُه «سبعة نماذج من الغموض Seven Types of Ambiguity» (لندن، 1930) قد «أقنع جيلاً كاملاً من القرّاء بحقيقة تعدّديّة جوانب اللغة»[2]، ونتيجة ارتباط «تعدّدية الجانب» هذه بالقضايا النظرية المتصلة بطبيعة الفن ووظيفته أننا نرى «الغموض» مرتبطاً اليوم بمفاهيم من قبيل الازدواجية ambivalence، والتوتّر tension، والتناقض الظاهري paradox والسخرية irony، وبالاهتمام بالاستعارة والرمز بوصفهما أداتين يستطيع بهما الشاعر أن يتجنّب أو يتجاوز الجزم التام[3]. ويعرّف أحد النقاد المعاصرين الخيالَ نفسه بأنّه «القدرة على التخيّل، أو التصوّر، على الازدواجية والغموض»[4] ويعتقد أنّ «الازدواجية، بمعنى الوجود المشترك لبدائل مضبوطة ومتكاملة سياقيّاً، شرطٌ أساسيّ للفنّ العظيم»[5]. وإن أمكن ادّعاء هذا على نحو جاد، فمن الواضح أنّ بعض البحث ينبغي أن يوجّه إلى جملة المشكلات التي تتجمّع حول مثل هذه المصطلحات في استخداماتها المعاصرة.

لقد احتلّت تعدّدية الجانب في اللغة موضوعَ هذا الكتاب وينبغي أن يؤكّد الآن تأكيداً تامّاً أنّ كلّ جانبٍ من جوانب لغة القصيدة يمكن أن يُشعّ بالدّلالة، فحتى تلك الوجوه التي تكون قدرتها على إبراز المعنى في المعالجة اليومية للكلمات

---

(1) بيردسلي Beardsley: «علم الجمال Aesthetics»، ص 151.

(2) وليم ك. ويمزات الأصغر وكلينث بروكس؛ «النقد الأدبي: تاريخ مختصر Literary Critic-ism: A Short History» (نيويورك، 1957)، ص 638.

(3) يلخّص أولمان Ullman، في معرض دراسته بعض أشكال الغموض في كتابه «الأسلوب في الرواية الفرنسية»، قائلاً (ص 15): «في هذه الحالات جميعاً، ثمة توتّر قويّ بين مصطلحي التورية the pun بوصفهما ينتميان إلى مجالين للتجربة مختلفين كثيراً. على أنّ هناك تشابهاً جوهريًّا بين بنية الغموض ambiguity وبنية اللغة المجازية imagery».

(4) أندريو بول يوشنكو Andrew Paul Ushenko، «القوى المحرّكة للفن Dynamics of Art» منشورات جامعة إنديانا، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد 28 (بلوومنجتن، إنديانا، 1953)، ص 82.

(5) الكتاب نفسه، ص 87.

أقلّ أهمية، يمكن أن تُصقل وتُصدر ضوءاً. وحيث يكون المعنى متعدّد الوجوه، تستطيع اللغة أن تغدو موشورية كلّما استطاعت أن تغدو صافيةً واضحةً - والمعاني التي يُشعّها شكلُ الكلمات نفسه يمكن أن تمتدّ في طيف لون من دون أن تخسر الإيضاحية. وإن يشأ الشاعر أن يستنبط شكلاً للكلمات يعني على نحو جليّ أكثر من شيءٍ واحد في الوقت نفسه - حتى إن كان في الأشياء المعنية ضرب من المقاومة لأن تغدو متساوقة لغويّاً - فإنه يستطيع الاعتماد بالقدر نفسه على ما يكون في الخطاب العادي منطقةً رئيسةً للمعنى وعلى ما هو هامشيّ أو مهمل. وهكذا سيبدو أنّ السؤال الأول ليس ما إذا كان الشاعر قادراً على إحداث امتداد موشوريّ للمعاني الواضحة، وإنما لماذا يحدثه ولماذا نحبّه نحن.

وأزعم أنه يمكن أن يكون ثمة ترتيب للأسباب. وقد أُلمع إلى بعض منها في فصول سابقة. ففي الفصل الرابع، الذي درستُ فيه بعض البنى الشعرية المعقدة، تضمّنت الأمثلةُ المختارة جميعاً عنصراً ما من التناقض. واللغة العادية التي نستخدمها لكي نفكّر ونتحدّث عن التجربة البشرية هي في نواحٍ كثيرة غريبةٌ على تجربتنا. وكثيراً ما نريد أن نقول «نعم، ولكن. . .» في الردّ على أيّ وصفٍ عاديّ لما نكون عليه في وضع خاص، ذلك لأنّ اللغة العادية تُحجِّر في «أضداد» لِفاظية Lexicological ما هو في التجربة موحَّد. وأن نتعمّق في التجربة، أن نجعل اللغة تتعامل على نحو أقل جوراً مع كلّ ما يلازم الأوضاع التي تريد وصفها، أمرٌ غايةٌ في الصعوبة. وكثيراً ما يجد الشعر تعبيراً عن إحساسنا بأنّ الأشياء لا تُعرف إلاّ من خلال خبرات بما لم يكن، أو ليس من عادته أن يكون أو لن يكون، مرجحاً أن يتضمّنها.

«سيكون على أيّ إنسان أن يسلّم بأنّه لا يمكن أن تكون هناك أية مسرحية أو قصة، سواء أكانت هازلة أم جادّة، من دون توتّر، من دون صراع، من دون شر. وربما لا يكون واضحاً لأول وهلة، لكنه يظلّ صحيحاً رغم ذلك، أنّه من دون إثارةٍ من هذه العناصر نفسها لا يمكن أن يكون ثمة أيّ معتزَلٍ ريفيّ أو رَعَويّ، أيّ إنذار وعظي أو هجائي، أيّة شكوى غنائية، أو - بالنسبة إلى تلك القضيّة، أي ابتهاج غنائي، وحتى الآن فإنّ ينابيع الابتهاج الإنساني مدفونة في حيز الإمكان، التهديد، ذكرى الأسى، وحتى الآن فإنّ حياة الإنسان تجربة

للتحوّل، للصّراع، لركود لا يُظفر به إلّا للحظة وعلى نحو ديناميّ»[1].

وإن يكن هذا صحيحاً فسيكـون هناك مـا يمكن أن يكون سيّىء السمعـة في حقيقـة أنّ الشعـر كثيـراً مـا يقـدّم نـوعـاً من العـزاء، ضربــاً آخـر من «نعم، ولكن. . . » للتعويض عن عناد الحقائق القاسية، ويخترع أشكالاً من اللغة قادرة على إعطاء «ظـلٍّ من الرضى لعقـل الإنسان في تلك المـواضع التي تـرفضه فيهـا طبيعة الأشياء»[2]. وإذا كـان العكس صحيحاً أيضـاً ـ إذا، كما قـال تنيسون في «Locksley Hall» «كـانت قمة أسى الأسى تـذكّر بـأشياء أهنـأ» ـ فإنّ الشـاعـر الذي يجد كلمات لهذا يقدّم لنـا نوعـاً آخر من العـزاء: العزاء المتـأتي من إدراك تجربتنا الخـاصة في صيـاغة الشـاعر لهـا. والبحث أكثر عن طبيعـة هذا الإدراك يعيدنا من عُود التجربة المزهـر إلى دهاء الأفعى، اللغـة. و«الإدراك» الذي هـو جزء من رضانا بكلمات الشاعر قد يكون حقّاً إيضاحاً لمشاعرنا البدائية باكتشاف شكلٍ (كلمات الشاعر) يمكن أن تتدفّق فيه. وسيكون من الطيش أن نحاول في كتابٍ كهذا أن نتكلّم بدقّة على العملية التي يحدث بها هذا النوع من الإيضاح، أو على ما يعنيه هذا المعنى لـلإيضاح بـالنسبة إلى القـارىء الذي يـأخذ بـه. كما يقول (بيتر مونز Peter Munz):

> «من العسير جدّاً أن نقدّم وصفاً دقيقاً للعلاقة التي تقوم بين الرمز وحالـة الشعور التي يُقصد إليها بهذا الـرمز. وعـلى نحو مـا، لا ينبغي للمرء أن يتحـدّث عن علاقـةٍ البتّة، لأنّ الحـال الشعوريـة دون رمزٍ تكـون، كـما حـاولتُ أن أبينّ، كـامـدةً جـدّاً بحيث لا يمكن حقيقـةً أنْ يُقـال إنّ لهـا وجوداً مستقلاً البتّة»[3].

وعـلى الرغم من ذلـك فـإنّ اختبـار مـا يسمِّيـه مـونـز «حـالـة مضخّمـة من الصفاء»[4] كافٍ حقّاً. وإنّ عجزنا عن نقل التجـربة إلى تعـابير تحليليـة لا يبطل

---

(1) ويمزات وبروكس، في المرجع المشار إليه، الصفحات 743 - 744.

(2) بايكون، في المرجع المشار إليه، ص 343.

(3) بيـتر مونـز، «مشكـلات المعـرفـة الـدينيـة Problems of Religious knowledge» (لنـدن، 1959)، ص 56.

(4) المصدر نفسه، ص 55. «النتيجة الأولى لتصنيف حدثٍ أو فعـل بوصفـه رمزاً هي. . . حـالةٌ مضخمـة من الصفـاء. وإثـر هـذا التصنيف نعـرف بـدقّـة كيف نحسّ، كيف نحسّ بحـال أنفسنا».

التجربة. (يستعيد المرء ملاحظة إ. أ. ريتشاردز في أنّ «أحد أسوأ الأشراك» في درس الاستعارة إنما هو «افتراض أننا إن لم نستطع أن نرى كيف تعمل الاستعارة، فإنّ الاستعارة لا تعمل»[1]). وفي تعليقات الدكتور جونسون على «مرثاة في فناء كنيسة» للشاعر غْراي Gray ثمّة مقطع رائع في تقييم مثل هذه التجربة:

«يعجّ فناء الكنيسة بالأيقونات التي تجد مرآة في كلّ عقل، وبالعواطف التي يردّد صداها كلُّ قلب. والمقاطع الأربعة التي تبدأ بـ «حتى هذه العظام» هي بالنسبة إليّ طريفة: لم يحدث أن فهمتُ الانطباعات في أيّ مكان آخر؛ ومع ذلك فإنّ من يقرأها هنا يقنع نفسه بأنّه قد أحسّ بها دائماً. فقد كتب غراي على هذا النحو بحيث يغدو من العبث أن نلومه، ومن عدم الفائدة أن نثني عليه»[2].

ومن ثمّ فإنه إن أمكن أن يوضع ثراءُ تعدّدية الجانب في اللغة على نحو ناجحٍ في خدمة الشعر، بحيث يمكِّن الشاعر من إيضاح تجربتنا الأولية والمعقّدة في شكل لفظي «يردّد صداه كلّ قلب»، فسيكون علينا ألّا نعدّ «الغموض» بهذا المعنى طريفةً خفيّة لنقل أوضاعٍ خفيّة، بل ملمحاً عاديّاً لقصائد تعالج اهتمامات عادية على نحو مميَّز.

أما إذا كان لـ «الغموض» عدد كبيرٌ جدّاً من الاستعمالات، فربما يبدو من غير المفيد أن نَدخل في دراسته في مرحلة متقدمة جدّاً في مناقشة هذا الكتاب. وباعثي على دراسته هنا أنه يعرض في الطريق عندما يشرع المرء في تناول نوع اللغة الذي ينبغي أن يهتمّ به هذا الفصلُ. ولأنّ مصطلح «الغموض» كثيراً ما يُستخدم في الإشارة إلى تعدّدية الجانب في اللغة (وأنّ كلًّا من «الغموض» و«الازدواج» يستخدمان في تمييز بعض التأثيرات المستمدّة من تعدّدية الجانب) فإنّ المرء لا يجد تعبيراً واضحاً ينطبق على لغة غامضة في معنى أدقّ. ومرادي في

(1) «فلسفة البلاغة Philosophy of Rhetoric»، ص 118.

(2) «حيوات الشعراء الإنجليز Lives of English Poets»، تحقيق جورج بركبك هل George Birkbeck Hill (أكسفورد، 1905)، 3 ,441 - 442. وتورد هذه الطبعة (ص 445) تعليق تنيسون على المرثاة: «هذه الحقائق البدهية تجعلني أبكي».

هذا الفصل أن أدرس غُموضاً من هذا النوع الأدقّ، الذي يكون مفيداً للشاعر عندما لا تدخل الأشياء التي عليه أن يقولها في لغة واضحة مباشرة. ولن أحتاج في دراسته إلى أن أضع المصطلح بين علامات اقتباس، لأنّ الغموض الذي من هذا القبيل سيكون غموضاً عند الإنسان العادي (أو إنسان ما قبل إمبسون).

في الاستعمال العادي نقول إنّ عبارةً ما غامضةٌ عندما تنبّهنا إلى أنّ هناك أكثر من طريقة واحدة لملاءمتها السّياق الذي هو مجال اهتمامنا. وفي العادة أن الغموض شيء عارض ومزعج. ومهما يكن، فإنّ ثمة أشكالاً من التعبير يكون فيها مخترعاً بتروٍّ ـ التعابير الوحيية، المراوغة اللطيفة ـ وأشكالاً يستخدم فيها بهدف التسلية، كالنكتة التي تعتمد على التورية a double entendre. وفي حالات الغموض العبثي تماماً وكذا في الغموض الخادع عن عمد، يراد للمتلقّي أن يفهم معنى واحداً فحسب (رغم أن تركيباً آخر يمكن أن ينشأ على الكلمات الفعلية المستخدمة)؛ وفي حال التورية يراد للمتلقي أن يتحقّق من أنّ المعنيين حاضران، رغم التباين بينهما. ولنضع المقابلة في صورة أخرى: في الغموض العبثي والخادع يكون ارتباط التعبير بسياقه غير واضح أو نصف محجوب؛ ففي النكتة يكون ارتباطان مختلفان واضحين في وقت واحد. والآن فإنّ الغموض (حتى في هذا المعنى الدقيق للعلاقة الغامضة بين تعبير ما وسياقه) يبدأ في نشر تأثيرات ذات أنواع مختلفة جدّاً. وإغراء البدء بإنشاءٍ دراسة لرموز الغموض ومصطلح للأنواع المختلفة قويّ. وفي أية حال فإنّ العوائق لا تزال أقوى. في المقام الأول لا يبدو ثمّة سبب وجيه لأن نقرّ للغموض بمعالجة مختلفة عن تلك التي تعطىٰ لخاصيات أخر للغة تعالج في هذا الكتاب. لقد كانت المناقشة دائماً حول أنه لا خاصية واحدة لنوع اللغة الذي نهتمّ به قادرةٌ على التقييم إلّا فيما يتصل بخاصيات أخر للنسيج التام للقطعة الخاصة من اللغة التي هي موضوع الاختبار. وفي المقام الثاني فإنّ للغموض خصوصية ذاتية تجعله أقلّ قابلية للتناول التحليلي. لأننا لو كنا على حقّ في افتراض أنّ الغموض يكمن في علاقات التعبير بسياقه، لنتج عن ذلك أنّ مجموعة من الكلمات بنفسها وبسببها هي لا وجود لها بوصفها غموضاً؛ ولن تظهر مسألة الغموض حتى تُعرض علاقة الكلمات بسياقٍ ما أو سياقات على مائدة البحث. يقول (كارل بريتون Karl

Britton) مناقشاً استخدام العالِم للغة: «إنّ عليه. . . أن يحاول استخدام كلمات تشير في سياقها إلى نوع واحد فحسب، من أنواع الشيء ـ فالغموض قاتل». وإلى هذا يضيف حاشية تقول: «لا ينبغي نسيان أنّ اللغة المنطوقة قد تكون عالية الدقة في سياق التلفظ والفهم، رغم أنّها ستكون غامضةً جدّاً إن قيِّض لها أن تكتب وتقرأ في زمانٍ ومكانٍ آخرين»[1]. ويعتمد وجود الغموض على علاقة بين خصوصية ما في السياق وشيءٍ ما في حال اللغة على الجملة ممّا يمكِّن كلمة خاصة أو مجموعة كلمات من دخول السّياق الخاص دون إضعاف تعقيد السّياق بدخولها. ومن ثم فإنه إذا كان الغموض غير موجود إلّا في مثل هذه العلاقة، فإنّ دراسة رموز الغموض ينبغي أن تشغل نفسها بالسياقات الخاصة من ناحية ومن ناحية أخرى ببنية اللغة عموماً، بوصفها معيناً لعلاقات غموض كامنة. ولا مواربة في أنّ كتاباً، أو عدداً من الكتب، يمكن أن تؤلّف في موضوع معقّد كهذا؛ ولا يمكن لفصل بمفرده أن يتصدّى لمعالجته. وهدف هذا الفصل محدّد: أن يعرض لشيءٍ من تعقيد المسألة وبذلك يسهّل إدراك لماذا يمكن أن تدرس استعمالات الغموض دونما اعتراضات مزعجة من فكرة «الفطرة السليمة» في أنّ الكاتب أو المتكلّم «ينبغي أن يقول ما يعنيه».

والمشكلة بشأن فكرة الفطرة السليمة هذه أنّ محاولة تنفيذها تُوقع الإنسان في تعقيدات مسألة طبيعة المعنى وكيف يدخل التعابير اللفظية. وفكرة الفطرة السليمة أن الإنسان يعرف ما المعنى، إلى حدٍّ يكفي لأن يكون قادراً على الوجود من دون تحديده، وأن الطريقة التي يدخل فيها التعبيرَ تتمثّل في أنّ المعبِّر يختار الكلمة التي تثبّته هناك. وفيما يأتي في هذا الفصل أن معنى العبارة ما هو مودعٌ فيها، ما لا يستبعده سياق العبارة. وفي حالة من حالات الحياة الواقعية، كحالة مجموعة أطفال فيها طفلتانِ اسمُ كلّ منهما «ماري»، يكون واضحاً أنه عندما ينادي المعلم: «ماري!» يمكن أن تقدّم الماريتان نفسيهما، وأنّ استبعاد أيّ منهما لا يتمّ إلّا من خلال تحديد إضافي. . فإذا كان النداء: «ماري جونز!» عرفت ماري سميث أنها غير مقصودة. ليس ثمة تناقض ظاهريّ متعمّد لا بدّ منه،

---

(1) كارل بريتون: «التوصيل: دراسة فلسفية للغة Communication: A Philosophical Study of Language» (لندن، 1939)، ص 253.

ولا أيّ شيء قابل للاستخدام حصراً في اللغة الشعرية التي نحن بصددها، عندما يقول المرء إنّه ابتغاء نقل المعنى على المتكلّم أو الكاتب أو يوضح تماماً ما لا يقصده، وإنّ الكلمات التي يُحتاج إليها للمعنى الضيق تكون أكثر (عادة) من تلك التي يحتاج إليها للمعنى الواسع، كما هي الحال في الموقف العائلي الشائع: «أين ربطة عنقي الجديدة؟» ـ «في الجارور» ـ «ليست في الجارور» ـ «ليس ذلك الجارور. جارور منضدة الزينة» ـ «أيّ جارور في منضدة الزينة؟» وهكذا إلى أن يحسم الإنسان المسألة بالإحضار الشخصي لربطة العنق؛ والطريقة العقلانية لتحديد الجوارير «أ»، «ب»، «ج»، إلخ، لا تعدّ، وهذا غريب تماماً، طريقةً فطرية بعيدة عن صعوبات اللغة والجوارير. وفي غالب الأحيان نظلّ غير مدركين المدى الذي يعتمد فيه المعنى الذي نعزوه إلى ملاحظات على ما يسمّيه (غومبرش Gombrich) «استعمالنا مفاتيح موضعية «للإفادة» مما يكون قد قيل». وهذا، كما يبيّن، لا يتمّ:

> «من خلال أية عملية استنتاج واعية بل من خلال تلك الملَكة التي مُنحت لنا لكي نفهم رفاقنا من المخلوقات، ملكة التقمّص الوجداني أو التطابق. ونحن أولاً نتلمّس طريقنا إلى القصد من التوصيل، ويتمثّل المفتاح لهذا القصد على الأكثر في الطريقة التي سنردّ فيها»[1].

ومهما يكن، فإنه حيثما يجب أن تستغني اللغة عن دعم سياقٍ خاص، يُصبح غموضها الممكن واضحاً. وفي عددٍ كبير من المواقف حيث تُستخدم اللغة القانونية، يمكن أن يقال إن العملية العاديّة للمعنى تُعكس: بدلاً من تفسير التعبير بالرجوع إلى سياق الموقف، ينبغي أن يفسَّر الموقف الطارىء بالرجوع إلى تعبير سابق من جانب عضو الهيئة التشريعية. وههنا فإنّ الاحتمال في اللغة للسّماح بعددٍ من القراءات المحتملة للكلمات الفعلية سيحطّم آليّة القانون إن لم يقدَّر للإجراءات المدروسة المستخدمة، في المسائل القانونية، أن تضبطه، ومما يزيدنا علماً أن نعدّ أن اللغة القانونية في محاولة تفادي الغموض تأخذ أشكالاً بعيدة جدّاً عن الاستعمال الفطري للّغة، وتُلزم بتضمّن معانٍ ربّما تثور عليها

(1) «الفن والوهم Art and Illusion»، ص 232.

الفطرة السليمة. واللغة القانونية في بعض أنواعها تُظهر بجلاء تقنيات عالية التطوّر «للالتزام الواضح بما هو وثيق الصلة بالموضوع»[1]، وهي خاضعة لقوانين تفسيرية مصمَّمة لمواجهة الموقف الذي لخّصه (كيرنز Cairns) في ملاحظته أنّ «المحاكم نفسها على وفاقٍ الآن على الجملة مع الوضع اللغوي في أنّ كلّ تعبير لغويّ يكون غامضاً»[2]. ويوضح كيرنز (249 - 250) أنّه:

«بالصياغة القبْلية للقوانين التي ستُستخدم في أمثلة خاصة يمكن أن يُعزى المعنى إلى جمل غامضةٍ أو متناقضة جدّاً. على أنّ تطبيق القوانين ربما لا يعطي المعنى الذي كان مقصوداً؛ ولكنه يصل إلى الوضوح الذي أعطيت ملاحظة بأنه سيكون الحالة، مفترضاً ظهور الجمل في حقول الخطاب المحدّدة قانونياً. وهكذا فإنّ الإنسان الذي يُعِدّ وصية مدركٌ أنه إن استخدم مصطلحات تقنية فإنها عرضةٌ لأن تفسّر في معناها التقني، والمشرّع مدركٌ أنه حيثما تعقب الكلماتُ العامة تسميةً أصنافٍ خاصة من الأشخاص أو الأشياء فستُلزم الكلماتُ العامة بأن تكون منطبقةً فحسب على أشخاص أو أشياء من الطبيعة أو الصنف نفسه الذي تكون عليه الأشخاص أو الأشياء المسمّاة».

وإذا ما كانت فكرة الفطرة السليمة عن المعنى تتمثّل في أنّ المرء «يودع المعنى» باختيار الكلمات التي تلتزم به بوضوح، فسيظهر عندئذٍ أن لغة المشرّعين هي لغة الفطرة السليمة وأنّ تفسير الفطرة السليمة لِلُغةِ المُوصِين يعتمد على ما قالوه تحديداً، رغم أنّ هذا ليس ما أرادوه على الحقيقة. لكنّه من الطبيعي أن اللغة القانونية رديئة السمعة نظراً إلى كتامتها. لقد اقتبستُ بعض الملاحظ حول لغة القانون لأنها تشير إلى ما ستكون عليه النتائج حقيقةً، إن كنا ننقل المعنى عادةً من خلال «إيداعه». ولغة القانون التي هي الطراز الأول والتي تحتاج إلى تفادي الغموض تُظهر الصعوبة البالغة في تحديد المعنى عندما لا يحدّد سياقُ موقفٍ خاص بنفسه انتشارَ المعنى المحتمل للكلمات بحثّنا آليّاً على استبعاد المعاني التي لا تتصل بالموقف الذي نحن إزاءه. والقصيدة مثل القانون على

(1) هنتنغتون كيرنز Huntington Cairns: ، «لغة القانون Language of Jurisprudence»، في «اللغة Language»، إعداد أنشن Anshen، ص 260.
(2) المصدر نفسه، ص 255.

الأقلّ في هذا: أنّها لا تتوارى في سياقٍ حقيقيٍ للموقف يحدّد معاني الكلمات المستخدمة في الموقف. لكنّ القصيدة، خلافاً للقانون، تكون تحت ضرورة استخدام الكلمات على نحو غير غامض (أو على نحو غير غامض قدر المستطاع). وكما يقول بريتون مقارناً لغة الشاعر بلغة العالِم:

«في الشعر ليس ثمة ذلك الاضطرارُ لأن تكون محدَّداً؛ فالإشارة التي تدلّ بغموض إمّا على «آ» أو «ب» ربما تكون كلمة أجود في الاستعمال من الإشارة التي تدلّ على «آ» وحدها أو الإشارة التي تدلّ على «ب» وحدها. ذلك (1) لأنّ الشعر لديه ضرورته الخاصة لأن يكون موجزاً، لمّاحاً، مركّزاً... ثم (2) إنّ الشاعر ربما تكون لديه رغبة في أن يثير انفعالات مرتبطة بكلّ من «آ» و«ب»، وفي أن يحدث توتّراً بين هذين الإحساسين»[1].

ليس ثمة سياقٌ فعليّ للموقف لتحديد ما يمكن أن تعنيه كلمات الشاعر، ولا «اضطرار لأن تكون محدّداً»؛ وتبعاً لذلك فإنّه من المناسب أن نعتقد أنّ الشعر لغةٌ «تعني كلّ ما تقول»[2] أو، بتعبير آخر، تعني كلّ ما لا تستبعده القصيدةُ نفسها[3].

وفي درس استخدام الشاعر للغموض الممكن لِلّغةِ على الجملة، نحتاج إلى

---

(1) «التوصيل Communication»، ص 253.

(2) بيردسلي: في علم الجمال، ص152، ملخّصاً مقال دوروثي ولش Dorothy Walsh، «الاستخدام الشعري للغة The Poetic Use of Language»، مجلّة الفلسفة 73 - 81, The Journal of Philosophy, 35 (1938).

(3) قارن بريتون، التوصيل Communication، ص 250: «والآن فإنّ المدلولات التي توحي بها أية كلمة قد تكون كثيرة جدّاً على الحقيقة، ومتغايرة الخواص تماماً؛ وهكذا فإنّ مهمة الشاعر أن يرى أن قصيدته (منظوراً إليها بتمامها، أو بكلّ ما يتقدّم الكلمة المحدّدة في القصيدة) توحي بواحدٍ منها فحسب، أو ببعضٍ منها فحسب، وتستبعد المدلولات غير المرغوبة». قارن أيضاً مناقشة بيردسلي في «علم الجمال Aesthetics» (ص 144) لعبارة «أيتها النّسج الفولاذية الهشة للشمس O Frail steel tissues of sun»؛ حيث: «هشّ Frail» تُعدّنا لأن تستجيب في مجموعة طرائق محتملة؛ أما «فولاذ steel» فلا تقبل سوى بعضٍ من المعاني الإيحائية لـ «frail»؛ في حين أنّ «نسيج tissue» تنفي وتقيّد أكثر؛ وعندما تكمل الاستعارة نفسها في «الشمس sun» لا يكون قد بقي سوى بعضٍ من المعاني الممكنة أصلاً للكلمات المستقلّة ـ هذا عدا عن أنّ بعضها يمكن، أيضاً، أن يطرده السياق الأكبر» [المؤلفة].

تعبير يرجّح أن يعمل بوصفه علاجاً للميل نحو ربط الغموض بغياب اللياقة المعيب في استعمال الكلمات. على أنّ تعبيراً موحياً بالنجاح أكثر من الفشل ربما يساعدنا بعيداً عن الصعوبات النقدية التي تنشأ عن إمتاع الانطباعات الموهومة للعمليات التي يثبّت بها المعنى. لأنّه مهما يمكن أن يكون صحيحاً، في النظرية، أنّ التناول الإمبسوني للغموض «يسمح بتفحصٍ جديد ودقيق للأعمال الأدبية»[1]، فإنّ هذا التناول أو أيّ تناول مشابه يُرجّح أن يكون مبعث سوء فهم وحتى تهيّج إن هو ظهر فحسب لتأكيد الفضيلة فيما تعلّم عددٌ كبير منا أن يعدّه رذيلة. وفي كتيّب معاصرٍ لمصطلحات الأدب يوجد، تحت عنوان «الأسلوب»:

> «كثيراً ما يقال لناشئة الكتّاب إنّ عليهم أن يتجنّبوا بعض العيوب الأسلوبية المزعومة (انظر مصطلحات: الغموض AMBIGUITY، الفَصْل ANACOLUTHON، استخدام الألفاظ الأعجمية BARBARISM، الزخرفة الكلامية BOMBAST، الإطناب CIRCUMLOCUTION، عدم التناسب IMPROPRIETY، الحشو PLEONASM، اللّحن SOLECISM، الحشو TAUTOLOGY، التطويل VERBOSITY)، ويحرصوا على فضائل الدقة، والبساطة، والاقتصاد والوضوح»[2].

ومشكلة المصطلح الجديد هنا هي هذه: نحتاج إلى مصطلح نشير به إلى الحالات التي لا يمكن أن يقال فيها إن شيئاً بعينه أو نوعاً بعينه من أنواع الشيء هو المقصود، بسبب الاستبعاد الحاسم للأشياء الأخر جميعاً. وهذه حالات لخلوّ السّياق من موجّهات كتلك التي تختزل في معنى واحدٍ بسيط المعنى الممكنَ للتعابير التي تجيء في السِّياق؛ بدلاً من ذلك قد نقول (ونحن نتحدّث عن السياق إيجابيّاً بدلاً من الحديث السلبي) إنّ هذه حالاتٌ يتخلّل السّياق فيها

(1) «معجم المصطلحات الأدبية في العالم Dictionary of World Literary Terms»، إعداد جوزف ت. شبلي Joseph T. Shipley (لندن، 1955)، ص 15.

(2) «المرجع الموجز لمصطلحات الأدب A Handbook of Literary Terms»، تصنيف هـ. ل. يلاند، و س. س. ج. جونز، و ك. س. و. إيستون H.L. Yelland, S.C.J. Jones and K.S. W. Easton (سيدني، 1950)، ص 199.

ضمناً أكثرُ من مجموعة من العلاقات التي يمكن أن يـدخل فيهـا التعبير، أو التي يمكنه أن يلقي بها في الدلالة، ودخوله في مجموعة من العلاقات لا يعوق دخولـه في مجموعة أخرى. وفي القصائد، كما في النكات، ربما لا يكمن هدفُ استخدام مثل هذا التعبير في مثل هذا السياق تماماً في الاهتمام المنفصل لكـلّ مجموعـة من العلاقات، بـل في حقيقة أنّ مجـاليَ الاهتمام يُجمـع بينهما أو يـركّب أحدهمـا فوق الآخر؛ ويمكن أن يقال إنّ التركيب نفسه يكون ذا معنى. وإن نحن صمّمنا على استمداد معنى واحد من قطعة من اللغة، فربما يصدمنا خاصّةً غيابُ المـوجّهات التي تعين على تجريده. وإن لم يكن لدينا اعتراض على أخـذ معنيين (أو أكـثر)، فـربما يصـدمنا خـاصةً أن نجـد في السياق مجمـوعاتٍ متكـافئة من العـلاقات. والمصـطلح المقبـول لهـذه الحـالات ربمـا يكـون عبـارة «الإضـافي التعبـير extraloquial»، هذا إن استطاع المرء افتراض أنه سيوحي بـامتلاكـه أو تضمّنه معنى إضافيّاً. والناسُ يمكن أن يُرضوا أنفسهم سواء أستحسنوا الشحنة الـزائدة أم لم يستحسنوها، ولكن سواء أستحسنوا أم لم يستحسنوا، فإنّ المصـطلح نفسه سيكون مذكِّراً (رغم أن مصطلح «الغموض» ليس مذكّراً) بأنّ السّيـاق الإضافيَّ التعبير، أو التعبير الزائد the extralocution فيه، يكون موضوع مناقشة؛ لأنـه يمتلك داخله أكثر، وليس أقلّ، ممـا نتطلّع إلى أن نعـثر عليه في العـادة. وفضلاً عن ذلـك فإنّ السـابقة «-extra» كثيـراً مـا تُستخـدم بمعنى «خـارج» أو «بعيـداً عن»، وهـذا الاستعمال ليس غـير ذي علاقـة بنوع المفهـوم الذي نحن الآن في صدده. وامتلاكُ أكثر من واحدٍ من المعاني هو حصيلة عدم الدخـول في الالتزام التام بالجزم الواضح؛ فاستخدام التعبير الزائد، السماح للسياق بأن يبقى إضافيَّ التعبير، هو انحـدار المواطنيـة في مملكة ذوي العـين الواحـدة الذي تـطمح إليـه اللغـة (في استخدامهـا العـادي). وقـد قيـل إنّ الشعـر يـطمـح إلى حـالـة من البَكَم[1]. وهذا تناقضٌ ظاهريّ مفيد إن هو ساعدنا على التحقق من أنّ إحـدى

(1) لا تفعـل قصيـدة كيتس [أود للخـريف Ode to Autumn] أكـثر من وصف المشهـد، وهي شعرية تماماً؛ ليس فيها بريق النـثر أو الفلسفة؛ وتحقّق هـذه القصيدة، مثلما يمكن أن أقـول، البَكَم الذي يطمح إليه الشعر دائماً في جوهره. يُبرز لنا شيءٌ ما لتأمّله، ولكن لا شيء يقال» ـ د.ج. جيمس D.G. James، في «الاستعـارة والـرمـز Metaphor and Symbol»، إعـداد ل. س. نـايتس وباسيـل كوتـل L.C. Knights and Basil Cottle، كتاب النـدوة الثـانيـة =

الطرائق لتجاوز تقييدات اللغة العادية، لظهور الخروج عنها، هي ببساطه التجنّب الدائم لأي دخول كامل فيها. فالتعبير الزائد هو إيقاف مؤقّت للتحديد الكامل، للاستبعاد الأقصى للبدائل؛ وعلى الشاعر لكي يحققه بنجاح أن يقدّم سياقاً قادراً على التحديد في أكثر من طريقة، وأن يحتفظ بخاصية إضافيّة التعبير فيه (حيثما تكون هذه مهدّدة) بأن يستخدم في ذلك السّياق تعبيراً لا يصدر حكماً قطعيّاً لأيّ واحد دون الآخر من هذه التحديدات الممكنة، لكنه يُبرز حقيقة أنها في انتظار التحقّق منها؛ واستخدام كلمة أو عبارة وفق مبدأ إضافية التعبير هو امتناع عن تحديد إمكانية السّياق، بينما هو في الوقت نفسه جذب للانتباه إلى الإمكانية[1].

سأقترح، من ثمّ، أنّ علينا أن نَعُدّ الغموضات الرتيبة الممكنة للغة على الجملة مادةً أولية يمكن أن يعالجها الشاعر، إن كانت لديه رغبة كبيرة، على نحو يوضح للقارىء أنّ ثمة أكثر من طريقة واحدة للتفكير بالموقف الذي تعالجه قصيدته، وأنه أيضاً عندما تعامل المادة الأولية هكذا علينا أن نصف القصيدة ليس بوصفها «قصيدة غامضة» (لأن هذا ينزع إلى الإيحاء بتشوّش المعنى، أو بمعنى معيب) بل بوصفها «قصيدة إضافية التعبير» (لأنّ هذا سيساعد في تذكيرنا بأننا نتعامل مع قصيدة تجمع في عَرْضٍ متزامن عدداً من القراءات الممكنة للموقف أكثر مما نجده يقدّم لنا عادة في بيانات عادية). ومزية أكبر يمكن أن نستمدها من اتخاذ مصطلح جديد سيحرّرنا من ارتباك التحدّث عن «القصائد الغامضة»، هي أننا لن نكون مدفوعين دائماً إلى الاعتقاد بأنّ الشيء الوحيد المهمّ حول مثل هذه القصائد أنها تتبنّى موقفَ نعم/لا إزاء كلّ ما تقدّمه. إنّ تعبير «موقف نعم/لا»، أي الازدواجية، ليس الفائدة الوحيدة بالنسبة إلى إضافية التعبير extraloquialism. وفضلاً عن ذلك، ورغم أن لغة الشعر كثيراً

= عشرة لجمعية أبحاث كولستن [مقالات كولستن 12, Colston Papers] (لندن، 1960)، ص 101.

(1) قارن سوزان ك. لانغر، «الشعور والشكل: نظرية في الفن Feeling and Form: A Theory of Art» (لندن، 1953)، ص 226: «يبدو الرمز الفنّي الصادق يشير دائماً إلى ظواهر ملموسة أخرى، فعلية أو عملية، ويبدو مسلوب القوّة بفعل التخلّي عن أي معنى واحد ـ أي بفعل الاكتمال المنطقي لعلاقة المعنى».

ما تستخدم للتعبير عن الازدواج أو تكون على وفاق معه، ورغم أنها في التعبير عن الازدواج قد تستغلّ الغموض الممكن للغة العادية، فإنه صحيح أيضاً أن الازدواج يمكن أن يعبّر عنه دون أيّ استغلال كهذا. ولنوضح: إنّ (مارفل Marvell) في قصيدته «الحِداد Mourning»، التي تشكّك في إخلاص دموع كلورا على عشيقها المتوفّى ستريفون، يخترع ذروة للقصيدة تتمثل في رباعيتين في كلٍّ منهما يمكن أن تفهم كلماتُ البيت الرابع في أيّ من طريقتين متعاكستين: وإذْ يخبرنا بأنّ بعض الناس يقولون إنّ كلورا تبكي من الفرح، يمضي إلى القول:

How wide they dream! The Indian Slaves
That sink for Pearl through Seas profound,
Would find her Tears yet deeper Waves
And not of one the bottom sound.

I yet my silent Judgement keep,
Disputing not what they believe:
But sure as oft as Women weep,
It is to be suppos'd they grieve

أي:

كم يحلمون! العبيد الهنود
الذين يغوصون بحثاً عن اللؤلؤة في بحور عميقة،
سيجدون دموعها مع ذلك أمواجاً أعمق
ولن يسبروا غور واحدة منها.

ما أزال أحتفظ بحكمي الصامت،
غير مناقش فيما يعتقدونَ:
ولكنْ حقّاً كما تبكي النساءُ غالباً،
يفترض أن يأسين.

فإذا ما جعلت كلمة «Sound» فعلاً، فإنّ الرباعية تعني أنّ ماء دموع كلورا عميق جدّاً إذ إنه حتى غوّاصو اللؤلؤ الهنود لا يمكن أن يسبروا أعماقه؛ أما إذا

اعتُدّت صفةً فإنّ الرباعية تعني عندئذٍ أنه إن استطاع المرء أن يجد غواصين خبراء قادرين على بلوغ أسفل هذه الأمواج فسيثبت أنه لن يجد أحدٌ أرضاً صلبة تحتها. وكذا الشأن بالنسبة إلى «يفترض أن يأسين»؛ فهذه يمكن أن تعني إمّا أنه عندما تبكي النساء يكون التفسير الواضح أنهنّ يكنّ حزينات حقّاً ـ وإمّا أنّه عندما تبكي النساء يُتوقّع أن يجد أيّ شخصٍ ذريعة مقبولة للاعتقاد بأنهنّ قد أظهرن كما يجب قدراً مناسباً من الجزع. وإصرار الشاعر السّاخر هنا على التزام الصّمت إزاء حكمه الخاص على الحادثة يؤيّده استخدام تركيبٍ وتعبير اصطلاحي غامضين. أما عندما يكتب «كاتولّوس Catullus» (كارمن Carmen LXXXV) قائلاً:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris
nescio, sed fieri sentio et excrucior

فإنّ ازدواج مشاعره لا يعبَّر عنه بوساطة الغموض وإنما بوساطة التأكيدات المتناقضة لكرهه وحبّه. وسيكون مساعداً من ثمّ أن يكون قادراً على أن يفيد نفسه من مصطلح يقف بعيداً عن الممارسة المعاصرة لاستخدام «المزدوج ambivalent» و«الغامض ambiguous» على أنحاء توحي بأنّهما مصطلحان يمكن لأحدهما أن يحلّ محلّ الآخر.

والحقّ أن سيظهر أنّ الميل المعاصر إلى الربط بين هذين المصطلحين يتمخّض عنه أنّ انتباهاً قليلاً جدّاً قد أعطي لقصائد يُستخدم فيها الغموض اللغويّ لأغراض أخر غير التعبير عن ازدواج الشعور؛ والنقد الحديث، إذ يقوم بالتلاعب بمفهوم الغموض بوصفه أداةً لاجتياز الأصناف المتناقضة المسجّلة في المعجم العادي، ربما أقنعنا بالتفكير كثيراً بلغة التأليف بين الأضداد (كما هي الحال بين الكراهية والحبّ، الحزن والسرور، الربح والخسارة، الخير والشرّ). وقد يكون طبيعيّاً تماماً أنّ البادئة «كلا، كلتا -ambi» ـ [التي تتصدّر كلمة الغموض] ـ قادتنا إلى التفكير بلغة «ليس إمّا ـ وإمّا، بل كلا». أما البادئة «خارج، وراء -extra» [التي تتصدّر كلمة «إضافيّ التعبير»] فمن غير المرجّح أن يكون لديها هذا الميل.

وإذ يكون المرءُ قد عمل ما في وسعه لتحرير فكرة القصيدة الإضافية التعبير

من الانطباعات ذلك لأنها ستكون حتماً غير واضحة أو مزدوجة الدلالة، فإنه يمكن أن يَسأل إذ ذاك عن السبب الذي تكون قصائد كهذه جيدةً بمقتضاه وراء نطاق القدرة التعبيرية للازدواج. ويلوح جليّاً أنّ التناول الأبسط للمسألة سيكون من خلال تاريخ اللغة، ما دام هو الذي قد أمدّ الشاعر بالمادّة الأولية التي يستطيع أن يصنع منها قصيدة إضافية التعبير. وقد هيّأ تاريخُ اللغة أنّ عدداً كبيراً من الكلماتِ يمكن أن يستخدم في عددٍ هائلٍ من الطرائق المتباينة، حيث إنّ الكلمة «نفسها»، المستخدمة في سياقات متباينة، تمتلك معاني مختلفة؛ والمعنى (أو المعاني) الذي نعزوه إليها سيعتمد على السياق الذي نجدها فيه. كما يشير فرايز Fries.

> «إنّ العدد الفعليّ للمعاني المستقلة بوضوح التي يُغطّيها القسم الأكبر من الكلمات المستخدمة عادة في الإنجليزية هائل. وقليلةٌ جدّاً هي الكلمات التي تقتصر على معنى واحدٍ فحسب؛ وهي تشمل عادة من خمس عشرة إلى عشرين... ويستخدم متكلّمٌ لغته القومية «الكلمات» في هذا النطاق الواسع من المعنى دونما أيّ إحساسٍ باختلاف المعاني في السياقات المختلفة ما لم يظهر بعضُ الاحتكاك في التوصيل مما يشدّ انتباهه إلى الاستخدامات المختلفة.
>
> وعلى الجملة فإنّ عدد المعاني التي تتضمّنها «الكلمات» المستخدمة عادةً وتنوّعها يتجاوزان كثيراً اعتقادنا حتى حين يُجتذب انتباهنا إلى الحقائق. ودون قدرٍ كبيرٍ من التحليل المضني للشواهد لا نعتقد حقّاً أن معجم أكسفورد Ox-ford Dictionary يمكن أن يكون على صواب في تسجيل 69 معنىً محصيّاً للفعل «Come»، و94 للفعل «go»، و97 للفعل «make»، و91 للفعل «take»، و126 للفعل «set»، هذا فضلاً عن 47 معنى للاسم «set». ومهما يكن، فإنّنا بشيء قليل من التأمّل فحسب نجد أنفسنا مدفوعين إلى استنتاج أنّه لا ينبغي لنا أن نفترض أنّ أية «كلمة» هي وحدة معنى مفردة[1].

ويشير فرايز أيضاً إلى أنّ دراسة تاريخ اللغة تؤكّد أنّ ادّعاء «أنّ هناك معنى

(1) تشارلز س. فرايز: «تعليم الإنجليزية وتعلّمها بوصفها لغة أجنبية «Teaching and Learn-ing English as a Foreign Language جامعة ميشيغان، منشورات معهد اللغة الإنجليزية، رقم I، الطبعة الرابعة (آن أربور، 1948)، الصفحات 40، 41.

«حقيقيّاً» أو أساسيّـاً لكلّ كلمـة وأنّ المعاني أو الاستخـدامات الأخـر جميعاً إمـا مجازية أو غير مشروعة» (ص 41) زائفٌ؛ وربما يتحدث المـرء بدقّـة (في أيّ طور من أطـوار اللغـة) عن المعنى أو المعـاني «الأكـثر تكـرّراً»، ولكن ليس عن المعنى «الأساسي»: فاستخدامُ الوقت الراهن للأكـثر تكرّراً ليس هـو دائماً الاستخـدام الأول، وليس صحيحـاً دائـماً أنّ المعـاني المجـرّدة مشتقـة من المعـاني السـابقـة المحسوسة (انـظر مثال فـرايز، كلمـة key، ص. 42)، ولا يمكن الاحتكام إلى «سلطة» المعجم، لأنّ «تعـريفات» المعجم مـا هي إلّا «بيـانـات بسيـطة مختصرة تحدّد وتصف الملامح المهمة للحالات التي تكون «الكلمات» قد استخدمت فيها» (ص. 43). ولذلك فإنّه مباح تماماً للشاعر الذي يجد في نفسه رغبة أكيدة في أن ينشىء قصيـدةً من هذا النـوع لأنّ الموقف المعـالج في القصيـدة يُعـطىٰ مـظاهـر مزدوجة أو متعدّدة ومن ثمّ فإنّ الكلمات المستخـدمة في القصيـدة تتضمّن المعاني المزدوجة أو المتعدّدة المناسبة للسّياق. ولا يمكن أن يقال إنّ «تحايـلاً» على المعـاني قد وقع هنا.

ومن ثمّ فإن المظهر المثير في استخدام الشاعر الغموضَ الممكن للغـة العاديـة هو المهارة التي تتوجّه إلى بناء سياقٍ (هـو هنا المـوقف كما هـو ممثّل في القصيـدة) ذي مـظهر ثنـائي أو متعدّد. وهـذه المهارة لغـويةٌ بمعنى أنّـه من خلال التعـابـير اللفظية في القصيدة نُدفع إلى رؤية الموقف من أي مظهر مهما يكن، لكن المهارة تفرّ من الدائـرة اللغوية؛ بمعنى أن التعابـير اللفظيـة تستدعي مـواقف واعتبارات مـرتبطة بمجمـل تجربتنـا الثقافيـة. على غـرار ما يقـول بريتـون في مناقشـة قدرة الكلمات عـلى تحـريكنـا (وليس فحسب إرجـاعنـا إلى الأشيـاء التي تـدلّ عليهـا الكلمات)،

> «إن نحن سـألنا الآن: كيف تكـون الإشارات نفسُهـا علامـاتٍ لبعـض الانفعالات، . . . فإنّ الإجابة ينبغي أن تحدثنا عن العلاقات السببية بين أنظمتنا والطبيعة المحيطة بنا. وليس مصادفةً طبعاً أن يكون كثيرٌ جدّاً من الشعـر «شعـرَ طبيعـة»، لأنّ الأرض، والفصـول، والبحـر، والـزرع والحصـاد، والمجتمع الإنسـاني والعاطفـة الإنسـانيـة، هي شروط وجـود الجنس البشري واستمراره. ويستخدم الشاعر الكلمات التي هي علامات

اصطلاحية للمدلولات التي تكون ذات أهمية حيويّة للنوع الإنساني[1].

ما يقوله بريتون هنا عن بيئتنا الطبيعية يمكن كذلك أن يقال عن محيطنا الثقافي؛ إذ تُرجعنا كلماتُ القصيدة إلى عناصر ومواقف من الثقافة التي نشرَك الشاعرَ فيها وكذا تستدعي هذه العناصرَ والمواقف إلى العمل. ولكن إن فرَّ الإنسان من «الدائرة اللغوية» بمعنى أن تستدعي القصيدةُ للعمل مواقفَ، واعتبارات وقيماً مغيَّبة في تجربتنا ولا تقدَّم بوضوح في القصيدة نفسها، فإنّ هناك معنى أعمق وأصدق (يجعل الحديث عن «الدائرة اللغوية» سخيفاً) يمكن أن يقال فيه إنّ حقيقةً لا تلوّنها اللغة لا مجال للتفكير فيها. وفي معنى واحدٍ يصحّ أن يقال إن طبيعة اللغة أن تكون «حول» حقيقة غير لغوية لكنّه في معنى ثانٍ يصحّ أنّ ما ندركه بوصفه غير لغويّ يصاغ لنا بأشكال من اللغة نفسها:

«نحن نجزّىء الطبيعة، ننظّمها في مفاهيم، ونعزو مغزى كلّما فعلنا، وذلك غالباً لأننا مشاركون في الاتفاق على تنظيمها على هذا النحو ـ ذلك الاتفاق الذي يضمن دائماً وحدة كلامنا و«يشفّر» في أنماط لغتنا. وطبيعي أنّ الاتفاق يكون ضمنيّاً وغير معلن، إلّا أنّ بنوده ملزِمةٌ إلزاماً مطلقاً؛ ونحن لا نستطيع أن نتحدّث البتّة إلّا من خلال الالتزام بالتنظيم والتصنيف للحقائق التي يرسمها الاتفاق»[2].

ولا تعمل «الدائرة اللغوية» من خلال كلمات قصيدة خاصة، بل من خلال الطبيعة والثقافة كما نعرفها. وعندما يسلَّم بأنّ هذه خلفيةٌ لأيّ بيان يدلي به الإنسان حول القصائد ولغتها، فإنّ المرء قد يقول عندئذٍ، بقدر أقلّ من أرجحية إساءة التفسير، إنّه ابتغاء دراسة ما يقام به في القصائد الإضافية التعبير على المرء أن يضع في حسبانه الغموضَ الممكن للكلمات نفسها، والبناء الخاصّ للقصيدة (بوصفه سياقاً) بحيث تثير في عقل القارىء أكثر من نمط يمكن أن تجد فيه كلماتُ القصيدة مكاناً لها؛ والقصيدة نفسها لا تقدّم هذه الأنماط في صورتها

---

(1) «التوصيل Communication»، الصفحات 248 - 249.

(2) بنجامين ل. وهرف Benjamin L. Whorf، «العلم واللغويات Science and Linguistics» في Technology Review (معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا) XLII (1939 - 1940)، ص 231؛ اقتبسه فرايز، ص 47.

التامة - فهي تنبّه عليها من بعيد، أو تلمع إليها، وبهذا الصنيع ترسّخ السّياق العقلي الذي تأخذ كلماتُ القصيدة معانيها وفقاً له.

إنّ الامتداد الواسع للمعنى في المفردات العادية من المعجم يقدّم للشاعر إمكانيات واسعة لـ «الإلماع» المضاعف للمواقف العقلية. وبين هذه الإمكانيات المتعدّدة ثمة واحدةٌ تبدو لي على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية: إمكانية الإلماع للقارىء بأن يتخذ الكلمة مؤشّراً في الوقت نفسه إلى خاصية ما لظاهرة مادية وإلى موقف عقليّ ما إزاءها. والمادة لهذا الإلماع تقدّمها بغزارة حالة لغتنا العادية. يكتب ستورتفانت Sturtevant في وصفه للتحوّل اللغوي قائلاً: «ثمة ميل قويّ إلى استخدام التعابير الحسيّة المادّية في الأفكار المجرّدة فوق الحسّية. وبعضُ العمليات الفكرية الصرفة يُدلّ عليها بالكلمات التي تشير أولاً إلى فعل مادّي»[1]. ويقول شتيرن Stern: «إنّ معظم الصفات التي تشير إلى خاصيات لأشياء مادّية يمكن أن تستخدم مجازيّاً في أشياء مجرّدة. وأمثلة ذلك لا تحصى...»[2]. وهكذا يبدو واضحاً تماماً أنّه إذا ما قدّمت اللّغةُ أمثلةً لا حصر لها لكلماتٍ قادرة على الإشارة إلى ظواهر مادّية أو وصفها وقادرة أيضاً على ربطها بنظامٍ ما للقيم فإنّ الطريق يكون مفتوحاً على مصراعيه للشاعر لكي يصف الأشياء أو يشير إليها بكلماتٍ تُشرب الشيءَ في الوقت نفسه بالدلالة.

ولأنّ اهتمام هذا الكتاب باللغة بوصفها أداة للشاعر، فإنه ليس جزءاً من هدفي أن أثير أسئلة نظرية بشأن ما إن كانت الدلالة التي يراها الفنان في شيء «توجد حقّاً» أو غير موجودة؛ ويكفي تماماً أنّ نلحظ حقيقة أنّ ما نسمّيه «الكلمة نفسها» ليست وحدةً معنوية مفردة، وإنما هي إمكانية واسعة للمعاني، تسمح للشاعر أن يكتب على نحو يوضح أنّه رغم تزييفه حتماً لظاهرات العالم الواقعي قد «كشف» دلالةً غير واضحة في الأشياء الواقعية التي نراها فيما حولنا.

---

(1) ي. هـ. ستورتفانت E.H. Sturtevant، «التحوّل اللغوي: مقدّمة إلى الدرس التاريخي للغة Linguistic Change: An Introduction to the Historical Study of Language» (شيكاغو، 1917)، ص 91.

(2) غوستاف شتيرن Gustaf Stern، «المعنى وتغيّر المعنى، مع إشارة خاصة إلى اللغة Meaning and Change of Meaning, with special reference to the English Languge» في Göteborgs Högskolas Arsskrift, 38, 1932 (غوتبرغ، 1931)، ص 325.

وهـذا العنصر «الكشفي» مميِّـز للفنّ؛ وقـد قيـل حقيقـةً إنّ الفنّ «نقـطةُ التقـاء الظاهرة والدلالة»[1]. وإن صحَّ هذا فسيبـدو أنّ هناك ارتبـاطاً حقيقيّـاً بين الفن والغموض، في أنّ الغموض المتأصّل في الوسيط نفسه يعمل بوصفـه رأس جسر بـين «الأشياء كـما هي» والدلالـة التي يمكن أن تُعزى إليهـا. وغموض الـوسيط يمكّن الشاعرَ من أن يواجه ذلك المطلب الثنـائي الذي نصنعـه من لغة الشعـر، ذلك أنّه ينبغي أن يتعـامل مـع كلّ من عـالم الظاهـرات وعالم القيم. ويعـرض (ولّس ستيفنز Wallace Stevens)، في القسم الافتتاحي من «الرّجل ذو الغيتـار الأزرق The Man with the Blue Guitar»، تعقيـد هـذا المـطلب عـلى نحــو واضح تماماً:

الرجل منحنٍ فوق غيتاره،
A shearsman of sorts . كان النهار أخضر.

قالوا، «إنّ لديك غيتاراً أزرق،
وأنت لا تعزف الأشياء كما هي».

ردّ الرجلُ، «الأشياء كما هي
تتغيّر على الغيتار الأزرق».

قالوا عندئذٍ، «ولكن عليك أن تعزف
لحناً فوق نطاق قدرتنا، حتى نحن أنفسنا،

لحناً على الغيتار الأزرق
للأشياء كما هي تماماً»[2].

ويُرى استخدام الغموض لمثل هذا الغرض في المثال الآتي:

أيتها المغنولية، فيلوميل Philomel،
التي أزهارها البيضاء

(1) نايت Knight: «بوب والتقليد الملحمي Pope and the Heroic Tradition»، ص 109.
(2) قصائد مجموعة Collected Poems، ص 165.

تصافح كلّ لسانٍ مغتصب
بأيدٍ كليلة ساكنة،
من جعلك خرساء،
لا تمتلكين الإيماء؟[1].

وههنا فإنّ الملامح الجذابة لشجرة المغنولية تكون مسجّلة: بياضُ البَتلات («بيضاء Candid تحمل معناها اللاتيني) يقدَّم للنظر ببساطة ووضوح (حيث إن candid بمعنى ما أقرب إلى الاستخدام الحديث)، والخطوط المحمَّرة المكوّبة أو المشبّكة في السكون غير الطبيعي تقريباً لهذه الأزهار السميكة الثقيلة ـ هذا كلّه يُلحظ عن كثب من الحياة. وهكذا العنصر غير الطبيعي التافه، «الجروتسك grotesque»[*] تقريباً، في مظهر المغنولية ـ إذ تبدو كبيرةً جدّاً، بيضاء جدّاً، من الصعب أن تصدّق تماماً، وتوحي كلمة «خرساء speechless» بشيءٍ من هذا العنصر في مظهر الشجرة المملوءة بهذه الأزهار الكبيرة. وقوله «تصافح كلّ لسانٍ مغتصب بأيدٍ كليلة ساكنة» يعزّز انطباع «الجروتسك». وهذا كلّه مرتبط بالمظهر البصري الذي تقدّمه المغنولية الحقيقية. لكنه يوجد فيها أكثر من هذا: فهذه ليست مجرّد مغنولية عادية في كيو Kew، لأنها مرتبطة بأسطورة فيلوميل، التي اختطفها تيريس Tereus وشوّهها ليمنعها من نشر حكايتها. وترتبط الأسطورة بالمغنولية بسلسلة إيحاءات من مظهرها الواقعي، يعبّر عنها رمزيّاً: الخطوط الحمراء، كمجاري الدم الحمراء، توحي باللسان النازف، والزهرة الساكنة التي تمثّل نصف «جروتسك» توحي على الجملة بمصافحة الأيدي الكليلة. ويُبرز هذه الإيحاءاتِ الإشاراتُ الواضحة إلى الأسطورة في «فيلوميل»، «اللسان المغتصب»، «أيدٍ كليلة، ساكنة»، «خرساء»، «لا تمتلكين الإيماء». ونحن مُعَدُّون لنفكّر بالشجرة الحقيقية بوصفها شيئاً غير طبيعي، مشوّهاً، غير قادر على التوصيل، هذا رغم ما فيها من جمالها. وهذا الإيحاء، المهيمن في اللغة التي

(1) «لا اندفاع من الغابة الربيعية No Impulse from the Vernal Wood» (مجهول)، نيوفينياس [مجلّة اليونيفرستي كولج، لندن]، الصيف، 1945، ص 23.

(*) صفة للفن الزخرفي الذي يصوّر أشكالاً بشرية وحيوانية غريبة مختلطة بكائنات خيالية ورسوم أوراق نباتية، الأمر الذي يوحي بشعور من البشاعة أو السخرية من توليفةٍ لا تخضع لقواعد الممكن ولا لتصوّرات العقل [المترجمان عن معجم مصطلحات الأدب].

تصف المظهر المرئي للشجرة، يُبرَز في السؤال الغامض، «من جعلك خرساء، دونما إيماء؟» حيث لا يحدِّد ما إن كان علينا أن نعتدّ السؤال متضمِّناً أن الشجرة كانت في المقام الأول مخلوقةً مثل هذا (في أية حال ستكون نبرةُ السؤال مماثلة لنبرة السؤال في قصيدة ا. ي. هوسمان A.E. Housman، «الكستناء يقذف مشاعله The chestnut casts his flambeaux» حيث يشتم المتكلّم «أيّ شيء متوحش ووغدٍ صنع العالم[*] أو بوصفه متضمناً أنّه في وقت سابق، وفي حال مثالية للمسائل، لا بدّ أنّ الشجرة كانت قادرة على إعطاء رسالة عن نفسها أو عن جمال العالم (لقد كانت مثل فيلوميل قبل الاختطاف) وخرسُها الآن حصيلة لتدخل فاجع. وفي الغموض في هذا السؤال الأخير (حيث «صنع made» يمكن أن تعني «خلق crteated»، أو «جعله هكذا brought it about that»)، تتساءل القصيدة حقّاً: «ماذا يمكن أن نصنع من جمال مروّع وصامتٍ للعالم؟ ـ لماذا لا يقول لنا شيئاً عن ماهية الحقيقة؟»، ذلك لأنّ الجمال الذي يروّعنا، كثيراً ما يجعلنا نبحث عن مغزى لوجوده ويجعلنا نسأل هذا الضرب من السؤال.

على أنّ الوسيلة التي تبقى بوساطتها هذه الأبيات وفيةً للمظهر الفعلي للمغنولية، ومع ذلك تغرز فيها في الوقت نفسه هذا المغزى، يمكن أن توصف ببساطة تامة. فهي تبدأ ببيتٍ مقسوم على نحو متساوٍ على حقيقة («المغنولية») ومغزى («فيلوميل»)، وهذا يوضِح تحت أية مظاهر يمكننا أن نرى ما يأتي بعدُ. وما يأتي هو سلسلةُ ملاحظات مصوغة في كلمات يتضمن ميدانُ معانيها وصفاً واقعيّاً وتقييماً معاً. وترتبط كلمة «بيضاء Candid» بكلّ من واقعةٍ (بالبياض والوضوح) ومغزًى (الشجرة ينبغي أن تتحدّث بصراحة، لكنها لا تفعل ذلك)؛ و«اللسان المغتصب» يرتبط بواقعة (الخطوط الحمراء، شكل البرعم الشبيه باللسان)، وبمغزى (الشجرة ينبغي أن تقول شيئاً، لكنها مشوّهة)؛ وكلمة «كليلة blunt» تصف البتلات وتتضمن أنّ الشجرة ينبغي أن تقول لنا شيئاً على نحو كليل، لكنها غير قادرة على فعل ذلك لأنّ يديها كليلتان ولا تستطيعان

(*) يصدر عن الغربيين مثلُ هذا القول الذي يفتقر إلى قدر من التأدّب [المترجم].

(1) «القصائد المجموعة لـ إ. ي. هوسمان The Collected Poems of A. E. Housman»، (لندن، 1939)، ص 107.

الإيماء بوضوح. وكلّما جمعت الأبيات قـوةً دافعة غـدا المغزى أكـثر تعقيداً. وفي كلمـة «سـاكن still»، ذروة الـوصف الـواقعي، تكـون المضـامـين متعـددة: فـ «still» قد تعني «غير متحـرك Unmoving»، مُحَمَّد stilled، هـادىء calm ـ ولغـز الشجـرة وكيفيـة حلّه يكـون أعمق هنـا. وابتغـاء ربط واقعـة بمغـزى تمّ التلاعب بالمعاني المتعدّدة للكلمات العادية. ولأنّ اللغـة العاديـة أداةٌ مخادعـة ولا يمكن الاعتماد عليها في التـوصيل فـإنّ لغة الشعـر يمكن أن تقول أكـثر من شيءٍ واحدٍ في الوقت نفسه. ولو لم تقدّم اللغة العادية كلماتٍ لها مثـل هذه التعـدّدية في المعـاني لما أمكن أن تكـون هذه القصيـدة قد نـظمت. والغمـوض المثمـر في الشعر ضاربُ الجذور في الغموض الرّتيب لمعجمنا العـادي. والحقّ أنّ المرء قـد يلحظ في هذه القصيدة اقتصادَ الشاعـر في التزوّد بـالغموض من خـلال اللجوء إلى معنى لاتيني لكلمة «Candid» لإكمال معانيها الأكثر شيوعاً.

وقد يلحظ المرء كذلك أن تحقيق الشاعر الاهتمام الثنائي للقصيدة ـ بالظاهرة وبتفسيرها ـ جعل الاختراع أمـراً لا بدّ منـه. وتُدخَـل كلمةُ «لا تمتلكـين الإيماء gestureless» المـركَّبة، في سبيـل اجتـلاب كلمـة قـريبـة شكـلاً ووظيفـة قـدر المستطاع من كلمة «خرساء speechless». والآلية التناظرية للغـة العاديـة تجعل هـذا ممكناً؛ والقصيـدة نفسها تجعله أمـراً محتومـاً. وحاجـة القصيـدة إلى كلمـة «gestureless» ليست هي ببساطة أنّه لا بدّ من أن نقول: «لا تستطيع الشجرة أن تـومىء أكثر ممـا تستـطيـع أن تتكلّم». فـلا بـدّ أيضـاً من أن تنقـل الكلمـة إحساس الإصابـة بالعجـز عن الإيماء، عنـدما يصـاب الإنسان بـالبَكَم. وليس هناك كلمة في لغتنا تنقل هذا الإحساس بفقـدان القدرة عـلى الإيماء، كـما تنقل كلمة «خرساء speechless» الإحساس بفقدان القدرة على الكلام. ولأنّ كلمـة «لا تمتلكـين الإيماء gestureless» مـوضوعـةٌ في سياق «خـرسـاء «speechless» فحسب ظفرت «gestureless» بهذا المعنى على نحو جليّ؛ فالسيـاقُ الذي تجيء فيـه يحدِّد، بعيـداً عن كلّ المعـاني الممكنة التي يمكن أن يتضمنهـا، المعنى الـذي تتضمّنه عندما تجيء هنا. (ولو أنها أنشئت لأغراض قصيدة مختلفة فإنّها يمكن أن تعني «عدم تلويح الإنسان بذراعيه على نحو مثير، أو عدم الاهتياج»). والكلمة التي تخترع من جديد، أو التي أهملها الاستخـدامُ العادي لأمـدٍ طويـل، تأتي في

القصيدة خِلواً أو محرومة تقريباً من صبغة الاستخدام. فهي حيادية؛ وعلى قدر ما تكون العناصر مستبعدةً منها فإنّها تُهيّأ للسّماح بظلّ دقيق من المعنى، والظلّ الدقيق من معنى الكلمة يمكن أن يكون الشيء نفسه الذي يحدّده الشاعر بتشكيله للسّياق الذي تجيء فيه هذه الكلمة. أما حقيقة أن يكون المرء في هذا السياق يعزو إلى كلمة «gestureless» معنى مشكّلاً وفق العلاقة الوثيقة لكلمة «speechless»، بالسّياق، فيمكن أن تقدِّم مادة لمفهوم «المعنى السّياقي contextual meaning»، وتوحي أيضاً بشيءٍ من القوة التي يمتلكها الشاعر للتحكّم بإمكانية المعنى meaning-potential في الكلمات التي يستخدمها. وغموض اللغة هذا سيقضي على فائدة اللغة تماماً ما لم يُبرِز السّياقُ الخاص المعنى الوثيق الصلة به ويحدث استبعاداً لما هو غير متّصل به. ويعني هذا، على الحقيقة، أنّ البراعة التامة في استغلال صور الغموض العادية تكمن في البراعة التي يشكّل فيها سياق خاصّ لإبراز اختيار من المعاني الممكنة المتعدّدة التي يجود بها علينا معجمنا. ولا تكمن هذه البراعة تماماً في تنظيم اللغة هكذا؛ إذ من الواضح من القصيدة التي ناقشناها منذ قليل أنّ القصيدة تعتمد على أسطورة «فيلوميل» السابقة للقصيدة، والأسطورة لم توجدها المناوراتُ اللفظية للقصيدة وإنّما اجتلبتها هذه المناورات إلى القصيدة فحسب؛ وقد اجتُلبت لتقدّم مظهراً واحداً يمكن أن يُبصر منه موضوع القصيدة. ذلك أنّ حضورها يجعلنا نختار، من بين سائر المعاني التي يمكن أن تتضمنها الكلمات، بعض المعاني التي تتضمنها وينبغي أن تتضمنها في القصيدة ولمقاصد القصيدة. وطبيعيّ أن يعني هذا أنّ نقد القصائد لا يمكن أن يكون مجرّد دراسة للصياغات اللفظية، ما دام تنظيم المعنى يتمثّل أساساً في تنظيم مخزوننا الثقافي.

وفي القصائد المصمّمة على توصيل رؤية جديدة على نحو لافت للنظر، لا يكون لكلمات المعجم وكلّ الكلمات التي يمكن أن ينشئها الإنسان أيّةُ قيمة دون ارتباطها بالبنية التي يضعها الشاعر على الجملة، بالمعنى الذي يستقرّ فيها أو ينبثق عن المجموع. ولعلّ هذا الغرض يحقّق على أحسن وجه بالالتفات إلى مجال آخر للغموض في اللّغة العادية. لقد ركّزت المناقشةُ حتى الآن على استثمار الغموض في المعجم، لكنه يمكن أيضاً استثمارُ الغموض في التركيب. فأيّ

منهما، أو كلاهما معاً، يمكن أن يفيدا في تكثيف تفسيرات مختلفة للتجربة في كلمات قليلة. وتحقّق حكايةُ أوزماندياس Ozymandias لولّس ستيفنز، التي تقدم ذكرها في الصفحات 104 - 105، غموضاً كبيراً بالكلمات، «عندئذٍ قال أوزماندياس إنّ الزّوج spouse، العروس ghe bride لا تُعرّى»؛ فـ «spouse» قد تكون مذكّرة أو مؤنثة وهي تُترك دون تحديد حيث العلامات المحذوفة للكلام المباشر ينبغي أن تأتي في موضعها مهما يمكن أن يكون التركيب؛ هذا التركيز في أدوات الغموض يُدخل «الإعلامَ» في هذا المقطع في نسيج من التساؤلات.. وفضلاً عن ذلك، فإنّه تحت ستار رخصة الشاعر في أن ينأى عن الأشكال العادية للكلام يمكن أن تُنشأ بنجاح أشكالٌ من الغموض أكثر تعقيداً حتى من هذه التي ناقشناها قبل. ولإيضاح هذا يمكن أن يختار المرء بسهولة مثالاً من «إيست كوكر East Coker». واضح تماماً أنّ هذه القصيدة تبدأ بقول شيء جديد؛ وقولها: «في بدئي تكون نهايتي» هو فعليّاً إعلان عن أن القصيدة تبدأ بتنحية المعجم جانباً. وقولُها:

In order to arrive there,
To arrive where you are, to get from where you are not,

أي:

ابتغاء الوصول إلى هناك،
الوصول إلى حيث تكون أنت، الانصراف عن حيث لا تكون أنت،

هو حقيقةً إعلانٌ عن أنّ التصنيفات العقلية التي يعالج بها الإنسان العادي تجاربه ليست التصنيفات المناسبة لفهم هذه القصيدة. هذا رغم أنّ إليوت، أيّاً كانت صعوبة رؤيته، غير ميّالٍ إلى أن يخترع لتوصيلها معجماً جديداً أو إلى أيّ تلاعب واضح بالمعاني المتعدّدة للقديم؛ والحقّ أنّ شطراً كبيراً من التأثير الجزمي لأداء إليوت راجعٌ إلى حقيقة أنه يحافظ بنجاحٍ تامّ على إيهام أنّه يقول كلاماً عاديّاً، وأنّه مقتصدٌ في اللّغة المجازية وفي مفردات معجم واضح الازدواج.

أمّا في المقطع من قصيدة «East Coker» الذي يصف الراقصين، فإنّ أشكال الغموض التي تجعل من الممكن أن يعني الرقصُ ما تتطلّبه القصيدة

كلّها، لا يمكن أن تحدّد وتفسَّر بوضع إصبع على مفـردة معجمية وإصبـع أخرى تستعـرض قائمـة استخداماتها في المعجم، ذلـك لأنّ إليوت، فضـلاً عن هـذا الشكل من المادة الأساسية للغموض، يستخدم ـ ابتغاء تأثير أكثر أهمية ـ أشكالاً أخـر، خاصـة التركيب والتنميط اللفـظي، الذي تـتطور إمكانيتـه بـالنسبـة إلى الغمـوض بتـطوّر المقـطع عـلى الجملة؛ ولـدينـا هنـا بنيـة لأضرب مختلفـة من الغمـوض، تقود «معنى» الـرقص نحو الهـدف الضروري، على غـرار صـاروخ خاضع لتحكّم بعيدٍ غير مرئي. ويجري المقطع على هذا النّسق:

In that open field

If you do not come too close, if you do not come too close,
On a summer midnight, you can hear the music
Of the weak pipe and the little drum
And see them dancing around the bonfire
The association of man and woman
In daunsinge, signifying matrimonie-
A dignified and commodious sacrament.
Two and two, necessarye conjunction,
Holding eche other by the hand or the arm
Whiche betokeneth concorde. Round and round the five
Leaping through the flames, or joined in circles,
Rustically solemn or in rustie laugther
Lifting heavy feet in clumsy shoes,
Earth feet, Loam Feet, lifted in country mirth
Mirth of those long since under earth
Nourishing the corn. keeping time,
keeping the rhythm in their dancing
As in their living in the living seasons
The time of the seasons and the constellations
The time of milking and the time of harvest
The time of the coupling of man and woman
And that of beasts. Feet rising and falling.

Eating and drinking. Dung and death[1].

في ذلك الحقل المفتوح
إن لم تقترب كثيراً، إن لم تقترب كثيراً،
في منتصف ليلة صيف، فإنك تستطيع أن تسمع موسيقا
المزمار الضعيف والطبلة الصغيرة
وتشاهدهم يرقصون حول المشعلة
اتحاد الرجل والمرأة
في رقص، زواج معبّر ـ
سرّ مقدّس نبيل ومناسب.
اثنان اثنان، ارتباط ضروري
يمسك كلّ منهما بالآخر باليد أو بالذراع
مما يدلّ على الانسجام. دوائر حول النار
يقفزون في اللهب، أو ينضمون في دوائر
في رزانة ريفية، أو في ضحك ريفي
يرفعون أقداماً ثقيلة في أحذية غير ملائمة،
أقداماً ترابية، أقداماً طفالية، ترفع في مرح ريفي
مرح أولئك الذين تحت الثرى منذ أمد بعيد
يربّون الذرة. يلتزمون بالوقت،
يلتزمون بالإيقاع في رقصهم
كما في حياتهم في الفصول الحية
وقت الفصول والأبراج
وقت الحَلْب وأوان الحصاد
وقت زواج الرجل والمرأة
وزواج البهائم. رفع أقدامٍ وخفضها.
أكلٌ وشربٌ. روثٌ وموت.

وهنا فإنّ وقت الرقص يمكن أن يصير وقت الفصول، ومجيئه وذهابه يمكن أن يغدوا الحياة والموت، دوراته هي دورة الطبيعة ـ وهذه «التكافؤات» جميعاً

---

(1) أربع رباعيات Four Quartets، ص 16.

يمكن أن تكـون مترابـطة. والانتقال من وقت الـرقص إلى الوقت عـامةً يحـدث بـالتخلّص، في نمط معقّد منمّق، إلى مـرادف جـزئي للوقت، كلمـة «إيقـاع»: يقفزون... يرفعون... يلتزمون بالوقت، يلتزمـون بالإيقـاع في رقصهم كما في حيـاتهم»؛ ومن خلال الإضـافة المبـاشرة لـ «في الفصول الحيّـة» تتـطابق الحيـاة الإنسانية لفظيّاً مع حياة الطبيعة، وهذه نفسها مع دورة الوقت: «وقت الفصول والأبراج». على أنّ تجميعاً آخر لأشكال الغموض (مستمدّاً على نحوٍ متباين من ترادف جزئي ومن تكـرارات منمّقة تستخـدم التشابـه التركيبي) يمكن أن يُلحظ في سلسلة انتقالات تربط الرّقص بالمـوت: «برزانـة ريفية... يـرفعون أقـداماً ثقيلة... أقداماً ترابية، أقداماً طُفـالية»، حيث تتقـدّم الترادفـات الجزئيـة نحو إدخـال عبـارة «تحت الأرض»، وهـذه العبـارة نفسهـا تُعِـدّ لـ «روث ومـوت». وغياب الارتباط التركيبي العادي عن هذا المقطع يسهّل أن نرجع قبل عـدد من الأبيـات ونلتقط متى شئنا أي عنصر في هـذه السلسلة الطويلة من الأبـدال، أو الأبـدال الزائفـة. وعلى سبيـل المثال فـإنّ عبارة «رفـع أقدامٍ وخفضهـا» معـدَّة للتمسّـك بالمقـطع دون ارتباط تـركيبي تامّ؛ ويستـطيـع المقـطع أن يتمثّلهـا لأنّ العبـارة، كسائـر المقـطع، تغـيّر تـرتيب الأشكـال والتضـادّات في «ing». ولأنّ العبـارة تبقى غير مستقـرّة، فإنّ لهـا الخيار في أن تعـود إلى عبارة «أقـدام ثقيلة» وعبارة «يلتزمون بالوقت»، ولها الخيار في الوقت نفسه أيضاً في التطلّع إلى تـطوّر جديد: أي إلى النمط [X]-ing و[Y]-ing الموجود أيضاً في «أكل وشرب Eating and drinking». وهـــذا النمط نفسـه يتحـــوّل إلى النمط [X] و[Y] في «روث وموت Dung and death».

والتغيير المعقّد في المعنى وفي النمط يخترع تمثيلاً للحركة الـدائريـة، أمّا أنمـاط الأزواج (" أقداماً تـرابية Earth feet، أقـداماً طفـالية loam feet»؛ «يلتزمـون بـالـوقت Keeping Time، يلتزمـون بـالإيقـــاع Keeping the rhythm»؛ «في رقصهم كـما في حياتهم in their dancing As in their living»؛ «رفـع وخفض rising and falling»؛ «أكـــل وشرب Eating and drinking»؛ «روث ومـوت Dung and death») فتخترع تمثيلاً لـ «الالتزام بالوقت Keeping time» في رفع الأقـدام وخفضها. والتمثيـل الأوّل يشمـل التمثيـل الآخـر بحيث إن التمثيلين

يستدعي كلّ منهما الآخر، رغم أنّ كلاًّ من الدوران والصعود والهبوط ممثّل. وعلى نحو مشابه فإنّ المفاهيم المرتبطة بهذين النمطين تبدو داخلةً خارجةً من «المرادفات» المتغيرة والأنماط البليغة المرتبطة بمثل هذه العلاقات الغامضة. ومثلما فعلت منذ قليل، يستطيع المرء أن يحلّل هذه الآليات، لكنّ تأثير عملها المشترك يتحدّى التحليل لأنّ هذه الآليات مصمّمة تماماً لجعل القيام بهذه التمييزات الحادّة على مستوى المعجم أمراً مستحيلاً. ويقدّم المقطعُ الرقصَ على نحو يجعله يبدو مجسِّداً في شيء واحد تلك المفاهيمَ التي لا يمكن في اللغة العادية أن يوازن أحدها بالآخر.

ومنهج إليوت للتغلّب على مقاومة المعجم العادي لطرائقَ جديدة في التفكير مثيرٌ لأنّه يُظهر أنّ هذا يمكن أن يُفعل دونما لجوء إلى اللغة المجازية. إذ يندفع منهج إليوت بقوة نحو تلك الملامح اللغوية التي هي نفسها غير جديرة بالتصديق في أغراض المناقشة المنطقية: فهو يستغلّ تنوع الدلالات الميتافيزيقية التي يسمح بها نطاق المعنى في أحرف الجرّ، وغدر المرادفات الجزئية التي في وسعها حَرْفُ المعنى إلى وجهة جديدة، ولا محدودية العلاقات التي يسمح بها التركيب البديل والاعتراضي، وغموض أحرف العطف المستخدمة كثيراً (من ذلك مثلاً أنّ «and» يمكن أن تثير كثيراً من التشكك، بادّعاء الترابط دون تحديد دقيق لماهية هذا الترابط). على أنّ مجرّد الحذف (لأحرف العطف، وللأفعال، وأحياناً لفاعل الجملة) يمكن أن يسدل السّتار على نقلات خطيرة في التفكير ويسمح بالحفاظ على «التكرارات» المنمّطة التي سيقدّمها إعلامٌ أكمل بوصفها لا تملك سوى موازنة زائفة.

وتحليل الأدوات التي يعكس بها إليوت آلة اللغة، محقّقاً معناه باستغلال مواطن الضعف في اللّغة، يثير على نمو صارخٍ جدّاً مشكلة أيّ ضرب من الحقيقة (إن كان ثمة شيء منها) يمكن أن يقال إنّه يكمن في هذا التوفيق بين الرؤية والمناقشة. وما دام هذا الكتاب منشغلاً بطبيعة اللّغة التي يستخدمها الشعر أكثر منه بربط الشعر بصورة أخرى للمعرفة أو الإبداع، فسيكون غير ذي صلة بأهدافي هنا، حتى لو كان ذلك في مستطاعي، أن أعمل أكثر من مجرّد تلمّس وجود هذه المشكلة، وأن أسلّم بأنني أزمع تركها وشأنَها. لكنّني أحسب

أنّه ضمن اهتمامي أن أحاول إثبات أنّ مثل هذه اللغة، سواء أَنَقَلَتْ أية حقيقة أم لم تنقل، تقدّم نوعاً من الإرضاء لم أحاول حتى الآن أن أصفه، رغم اعتقادي بإمكانية أن يكون على قدر كبير من الأهمية لكلّ من الشاعر وقارئيه. والإرضاء الذي تقدّمه مثل هذه اللغة هو إرضاء الإيمان الراسخ بالغزارة الدلالية التي لا يمكن أن تحلَّل بيسر، إلماعٌ لا يمكن أن يحدَّد بسرعة أنه صادرٌ عن مرسلٍ عاديّ يبثّ على واحد من أطوال الموجات العادية وأنّه يتلقى على جهاز نحسب أننا نفهم دارته. وإذا ما حدث أن أكثرت الغزارةُ الدلالية التردّدَ علينا على نحوٍ مبهم، أو واجهتنا على نحو مباغت أو أرضتنا على نحو غامض، حيث لا ترى أدوات لتوصيلها، فإنّ هذه تجربة رائعة ومهمّة ـ على غرار ما سيحدث لو أننا وجدنا على نحو مفاجىء أننا يمكن أن نطير، أو نعيش من دون هواء، أو نبصر وأعيننا مغلقة. ولأنّه يهمّنا كثيراً أن نكون قادرين على أن «نرمّز» المعنى و«نحلّ رموزه»، لأنّ هذه القدرة أداةٌ للبقاء، للتفوّق، للإبداع، فإنّ التجارب الفذّة فيما يتصل بالمعنى تكون رائعة بمقدار ما هي فذّة، وهذا أحد أسباب أنّ الشعر يعطينا إحساساً بأنّ شيئاً مهمّاً يحدث لنا عندما نقرؤه. طبيعي أنّ التجارب الفذّة فيما يتصل بالمعنى يمكن أن تُقدّم دون اللجوء إلى أنواع الغموض التي كانت أمثلتَنا في هذا الفصل. لكنّ تقديمها سيقتضي في تلك الحال لجوءاً إلى «الغموض» في المعنى المعاصر الواسع لتعدّدية الجانب في اللغة. ويبدو المعنى أحياناً يسطع علينا على نحو لا يقاوم كأنّ للأبيات إشعاعاً أو جوّاً ماثلاً للعين الداخلية على نحو قسريّ، ويرجع هذا غالباً إلى تركيب الشاعر سلسلةَ كلماتٍ أو عبارات تمتلك كل منها نغمةً إضافية تتداخل مع مثيلاتها في الكلمات أو العبارات الأخر، على نحو يشكّل فيه تآزرها معنى لا يعبّر عنه بوضوح في أيّ موضع في الأبيات. وهكذا فإنّ البيتين في الوصف الرائع لنهر أكسس Oxus في نهاية «زوراب ورستم Sohrab and Rustum»

أُكسُس، الذي ينسى السرعة الساطعة التي يحظى بها
في سريره الجبلي العالي في جبال البامير،

(886 - 7)

يشرقان على العقل بمعنى لا يمكن تفسيره من خلال أيّ من عناصرهما المتعدّدة. لكنّه ليس بين هذه العناصر مالا يفعل شيئاً ما في إظهار معنى أنّ النّهر

القديم والبطيء متصل ببداياته الصافية، وبمعنىً ما، هو هذه البدايات نفسها؛ وتفعل كلمة «ينسى» الشيء الكثير لجعل هذا المعنى مسيطراً؛ ويفعل الشيءَ نفسه التأثيرُ القويّ لصورة الحسّ المتزامن «السرعة الساطعة bright speed»؛ وكذا يفعل استمرارُ «السرير الجبليّ العالي»، والإيحاء المتواصل (في التجسيد، وحتى في الاسم نفسه «أكسس») بأنّ النهر يمتلك حيويةً كما يمتلكها الكائن الإنساني، واتصالاً في الزمان وتغيّر الحال، كذلك الذي يكون لنا. على أنّ النجاح الذي يظهر به هذان البيتان رمزاً، معزّياً وحزيناً في آنٍ واحد، للمآل الإنساني، وفي الوقت نفسه يخفيان مصادر الاقتناع الذي يحمله الرمز، راجعٌ إلى انتشار معنى غير محدّد ولكنه ملزمٌ وموحِّد، خلال بؤرٍ متعدّدة وأشكال مختلفة للإيحاء. وسيبدو أحياناً (رغم أنني أقول هذا مجازفة) أنّ الشاعر يخترع شيئاً يشبه أن يكون عائقاً للقنوات العادية للمعنى وقفزةً إلى معنى لا يمكن تحديده من الوجهة المفهومية. وهكذا فإنّه في الرباعية الثالثة من السّونتّو 73 لشكسبير، يتوقف العقل على نحو مفاجىء عند صعوبة أن يكون الشباب فراشاً للموت («تضطجع على رماد شبابه، / كأنّه فِراشُ الموت»)، بل يقفز إلى الصورة المحدِّدة للرّماد (رماد شباب النار، الرماد الذي ستموت فيه النار) ويتعلّق بمفهومٍ لعملية التواصل يكون فيه الإمداد والنّفاد شيئاً واحداً.

وبعد هذا كلّه ليس هناك فرق كبيرٌ جدّاً بين الغموض في المعنى الضيّق العادي، المتمثّل في تخيّر واضح من بين طرائق لربط عبارة بسياقها (أو حتى - كما في مقطع إليوت - غياب المحدّدات الواضحة لربط الجزء بكلّه) وبين «الغموض» في معناه النقدي الحالي المتمثّل في تعدّدية الجانب في اللغة. ويعتمد كلا الغموضين في وجوده على حقيقة أنّ اللغة، لكي تعمل في سائر استخداماتها المتعدّدة، ينبغي أن تتكوّن لا محالة من عدد محدّد من الأجزاء يتمتّع كلّ منها بنطاق من الاستخدامات الممكنة ومن ثم بنطاق تامّ من المعنى متوارٍ داخل ما نسمّيه «الكلمة نفسها». فعندما يستدعي سياق خاصّ معاني تقع متباعدةً في النطاق (كما هي الحال في «blunt»(*) في المظهر، في الكلام) يمكننا أن نسمّي

(*) لكلمة blunt معانٍ معجمية متعدّدة منها من الصفات: عديم الحسّ - متبلّد الذهن - كليل؛ غير حادّ أو ماضٍ - فظّ إلخ. . [انظر المورد].

هذا غامضاً لأننا نشعر بأنّ معاني مختلفة تتداخل؛ وعندما يستدعي السّياق معاني تقع متقاربةً في النطاق، لا نشعر بالغموض لأننا لا نشعر بما يسمّيه فرايز Fries «احتكاكاً في التوصيل Friction in the communication». وعلى الرغم من ذلك فإنّ المعاني التي سيلحظ اللغويّ أنّها معانٍ مختلفة قد تكون موجودة في القصائد التي نميل إلى الاعتقاد بأنّها بليغة أو مثيرة، أكثر من أنها غامضة. والبراعة التي تصنع هذه المعاني هي، على غرار براعةُ إعداد المعاني المتخالفة، براعة إيجاد سياق قادرٍ على أن يضفي عليها طابع البروز. وسواء أجاءت الدلالة التي نجدها في القصائد من مواجهة ظاهرة والسؤال عنها، أو من مواجهة موقف وانفعالٍ، وأيّاً كان مقدار شعورنا بتراكب المعنى في الكلمات التي تتلاقى فيها، فإنّ الأساس للتلاقي هو الكلمة أو العبارة التي يتوافر فيها هذا التراكب، ومخترع التلاقي - باني الجسر بين الواقعة والدلالة - هو الفنان الذي يضفي على السياق طابعاً مزدوجاً أو متعدّداً. والغموض «الضيق» الذي ناقشته، ليس سوى مثال صارم لحال اللغة الشعرية على الجملة، حال توجزها ملاحظات سوزان لانغر في «الشعور والشكل Feeling and Form»:

> «الأحداث الوهميّة ليس لها جوهر من الواقعية... ليس لها سوى تلك المظاهر كما تُقدَّم في القصّ، فهي مخيفة، أو مدهشة، أو مألوفة، أو مثيرة على غرار ما هي «عميقة» (ص 214)».
>
> «كلُّ شيءٍ في القصيدة له خاصّية مضاعفة: كلّ مفردة تكون في الوقت نفسه تفصيلاً لحدثٍ واقعيّ مرضٍ تماماً، وعاملاً انفعاليّاً. (ص 216).
>
> «الوقائع» لا وجود لها بعيداً عن القيم؛ إذ إنّ مدلولها الانفعالي جزءٌ من مظهرها». (ص 223).

إنّ العامل المشترك في الأمثلة المقدّمة في هذا الفصل جميعاً هو عزوُها الدلالة إلى الظاهرات العادية الصامتة للواقع اللغوي. وإذا كانت نسبةُ المعنى إلى اللامعنى تقتضي بعض التجديد في الطرائق العادية للخطاب وتملّصاً من الالتزام بمعنى واحدٍ دون غيره، فقد يجوز ادّعاءُ أن رفض الشاعر «أن يقول ما يعنيه» جديرٌ بالاهتمام إن هو مكّن الكون من أن يعني ما يقوله، أو يبدو كذلك.

8

الرمزية والغموض

في نقطة قصوى من نقاط التميّز عن الاستخدامات العادية للغة، تقف لغةُ ما صار عاديّاً أن يسمّى «الرمزية symbolism». «تلك هي المشكلة مع القصائد. . . فقد تكون رمزيةً صرفة ولا تعني شيئاً»[1]. أما الرأي المقابل ـ أي إن الرمزية تقدّم حدْساً أنقى لضربٍ من الحقيقة أسمى أو أكثر أهمية، وتستخدم كلماتٌ ليست أقلّ دلالة بل أكثر دلالة من المعتاد ـ فيمكن أن تمثّله كلمات لجان بول سارتر:

> «الشاعر خارج اللغة. وهو يرى الكلمات الداخلية خارجاً كأنّه لم يشترك في الشرط الإنساني، وكأنّه كان يلقى الكلمة أولاً بوصفها عائقاً كلّما تقدّم نحو الناس. وبدلاً من أن يتعرّف الأشياء أولاً من خلال أسمائها، يلوح أنّه يمتلك قبل ذلك اتصالاً صامتاً، لأنّه ـ وهو يلتفت نحو ذلك النوع الآخر للشيء الذي هو عنده الكلمة، يمسُّها، يختبرها، يتلمّسها ـ يكتشف فيها إضاءة خافتة خاصة بها وصلاتٍ خاصّة بالأرض، وبالسّماء، وبالماء، وبسائر الأشياء المخلوقة»[2].

(1) اقتبسه من «الخشخاش الناقص لـ د. ج. إنرايت D.J. Engright's Insufficient Poppy»، (لندن، 1960)، جون كولمان John Coleman، في عرض وتحليل في مجلة المشاهد The Spectator، 5 آب 1960، ص 222.

(2) اقتبسه من كتاب سارتر «ما الأدب What is Literature»، ترجمة برنارد فرشتمان Bernard Frechtman، (نيويورك، 1949)، الصفحات 13 - 14، ويمزات وبروكس، النقد الأدبي Literary Criticism، الصفحات 606 - 607.

وادّعاءُ أنّ الرمزيّة تأخذنا (رغم أنّ هذا الأخذ غير محدّد بوضـوح على نحوٍ ما) إلى عالمٍ من المعـرفة فـوق العالم العـادي ممّا تقـول به (هيلن دنبـار Helen Dunbar)[1] على نحو مغاير عندما قالت إنّ الرمز «تعبيرٌ عن تجربة قوية الـدلالة تتضمّن أساساً في التداعي») ص 15)، ذلك أنـه «منقطع النـظير في قدرتـه على إعطاء منظور للعلاقات» (ص 18)، وأنّ ـ بكلماتٍ تقتبسها (ص 13) من كتاب (ج. هـ. فـان ديـر هـوب J.H. Van der Hoop «الـرمـز والعقـلُ الـلّاواعي Character and the Unconscious» [تـرجمـة إليـزابت تـريفيليـان Elizabeth Trevelyan (لنـدن، 1923)، ص 119] ـ «الرمـوزُ هي الأدوات الـرئيسـة التي يعبّر بها العقـلُ الإنساني عن تلك الفِكَـر التي لمّا يسيـطر عليها بعـدُ، وليس عن تلك التي قد تخلّص منها مـع الزمن، أو يـريد أن يسـدل عليها السّتـار». وحتى هـذا القدر الضئيـل من المقبوسـات من مختلف الكتّـاب بشـأن جـوانب مختلفـة للرمزية ينبغي أن يوضح صدقَ تعليق وميزات وبروكس Wimsat and Brooks (المعدّ بشأن عقـائد الـرمزيـين الفرنسيـين، لكنّه يمكن أن ينـطبق على عـدد من المحاولات لوصف الرمزية عموماً):

«إنّ أيّـة محاولـة لاختصار المـذهب الرمـزي توضـح الغموض في بيـانات مختلف الرمزيـين والنقّاد، نـاهيك عن تنـاقضاتهم المتكـرّرة. وقد يكـون مباحاً للمرء أن يتشكّك فيا إذا كان لمصطلح «الرمـزية symbolism» أيُّ مدلول محدَّد البتّة، وأن يستخلص أنـه، كمصطلح «الـرومانسيـة»، مجرّدُ اسمٍ لمجموعة من الاتجاهات، ليست جميعاً شديدة الترابط»[2].

لكنّ هذا الفصل لا يمكن أن يمهّد السبيل من دون نوعٍ من الوصف لما يقرّر أن يـدرسه. ويـأتي الوصف السريـع في «علم الجمال Aesthetics» لمـونرو س. بيردسلي Monroe C. Beardsley (ص 408):

«ما يجعل شيئاً رمزيّاً في العمل الأدبي إنما هو ثباتُه بـوصفه بؤرةَ انتبـاه غير

---

(1) هيلن فلاندرز دنبار Helen Flanders Dunbar: «الرمزية في تفكير القرون الوسطى -Sym bolism in Medieval Thought» (نيوهافن، 1929).

(2) النقد الأدبي Literary Criticism، ص 596. والفصل 26، «الرمزيـة Symbolism»، الذي أخذ منه هـذا الشاهـد، وصف مفيد جـدّاً لـ «حزمـة الميول» المـرتبطة بـالرمـزيين الفـرنسيين وللأهمية المتواصلة بشأن الشعر والنقد الحديثين.

عادية سـواء أكان ذلـك بالنسبـة إلى المتحدث أم إلى شخصيـة أخرى في عالم هذا العمل. أمّا ما يرمز إليه فمجموعةٌ من الخاصّيات التي يجسِّـدها أو يسبّبها والتي يؤكّدها الأداء أو النسيج اللفظي».

وسيُلحظ أنّ الوصف يرتبط بما يجعل الأشياء رمزية. ويرى المرء تأكيداً مماثلاً في تعليق (ستيفن ج. بـراون Stephen J. Brown): «تمثّـل الـرمـزيّـة في دنيـا الأشياء ما تمثّله الاستعارة في دنيا الكلام»[1]. ففي الاستعارة، يتحـدّث الشاعـرُ عن الشيء «ألف» كما لو كان الشيءَ «باء»؛ ويستخـدم مصطلح «بـاء» للإشـارة إلى «ألف». أمّا في الرمزية، فإنّه يقدّم شيئاً، «ألف»، ثمّ من دون ذكره الحتمي لشيء أبعـد، فـإنّ طـريقتـه في تقـديم «ألف» تجعلنـا نعتقـد أنـه ليس «ألف» فحسب، بـل هـو أيضـاً شيء، أو يـرمـز إلى شيء أكـثر من نفسـه ـ «بـاء» من «البـاءات»، أو عدد من «البـاءات»؛ يعمل «ألف» بـوصفـه رمـزاً لـ «بـاء»، أو لـ «باءات». كأنّ الشاعر، بهـذا الصّنيع، يحـاول أن يفرّ من وسيط اللغـة تمامـاً ويجعل معناه يتحدّث عبر الأشياء لا الكلمات. ورغم أنه لم يقل لنا مـا يرمـز إليه الشيءُ «ألف»، أو حتى إن كان يرمز إلى أيّ شيء، فإنّه يجعلنا نعتقـد أنه يعني، له على الأقلّ، شيئاً أبعدَ من نفسه.

أيُّ ضرب من اللغة سيجعلنا نعتقد هذا؟ ـ ما الذي يعطينا في حالات كهذه انطباعاً بأننا مدعـوّون إلى أن ننظر إلى الشيء أو إلى مـا وراء الشيء الذي يحتـلّ واجهة القصيدة؟ إنّ شيئـاً خاصّـاً حول لغـة القصيدة، ينبغي حقيقـةً أن يكون مبعث إعـطائنا الشيءَ هـذا «الانتباهَ غـير العادي»، ومبعثُ اعتـدادنا أنّـه يمتلك عمقاً أو نوعاً من البلاغة (أو أيّ مجاز آخر يمكن أن نختاره للتعبير عن إحساسنا بأنّ ثمة شيئاً ذا أهمية خاصّة حوله).

صحيحٌ طبعاً أنّنا في بعض الحالات نرفض الدلالة الحرفية الصّرفة للكلمات، عادّين إيّاها ملمّحةً إلى شيءٍ لا يسمّى حرفيّاً، لأننا مطّلعـون على استخـدامات مشابهة متكرّرة سابقاً في الخلفية الثقافية التي نقـرأ القصيدة عـلى ضوئهـا. وتميل الصّورُ الشائعة، كما يلحظ (ر.ا. فوكز R.A. Foakes)،

---

(1) «عالم الصّور المجازية: الاستعارة وشقيقاتها من الصور المجـازية :The World of Imagery: Metaphor and Kindred Imagery» (لندن، 1927)، ص 2.

«إلى جمع تداعياتٍ أغنى باستخدامٍ مكرَّرٍ، وتمضي إلى تجسيدٍ مركَّبٍ من العلاقات لا يحتاج إلى أن يُعلَن في القصيدة. ومعرفتنا هذا المركَّب من العلاقات، تمكِّننا في الوقت نفسه من أن نفسّر قول هِرِّك Herrick «اقطفْ براعم الورد عندما يمكن أن. . . - Gather ye Rose-buds while ye may...» بوصفه شيئاً أكثر من نصيحة بقطف الأزهار، وأن ندرك في قصيدة بليك Blake «أيتها الوردة، أنت مريضة!» شيئاً أكثر عمقاً من مرثاة في وردة ميتة»[1].

وتُعدّ هذه النقطة إعداداً رائعاً في تعليق روزموند توفي Rosemond Tuve على الثراء الثقافي في رمز «الخروف الجائع the hungry sheep» لملتون في Lycidas:

«إنّ التضخيم الرمزي التدريجي للراعي الجيّد في ما لا يحصى من الرموز الرعوية طوال العهد القديم والجديد، التأكيد الطقسي المستمرّ في كلّ القرون وكلّ الكنائس، الإضافات والتأويلات خلال قرون من الاستعمال، بترارك Petrarch، مانتوان Mantuan، استخدام سبنسر الساحر القويّ في أيّار «تقويم الرعاة May of the «Shepheardes ... - Calendar هذه هي التي أعطت قوّتها المجازية إلى رمز ملتون. . . فالرمز «معتم»؛ وينشأ هذا عن تعبير واحد يُترك هكذا مفتوحاً، ويُترك ثراؤه الدلالي إلى تجربة القارىء وفطنته[2].

لكننا ينبغي أن ننبّه على نحوٍ ما إلى رفض الدلالة الحرفية للكلمات. ويمكن أن يقول المرء إنه إذا ما أشير في قصيدةٍ ما إلى وردة أو حمل، فإنّ خبرتنا بهذه القصائد وألفتنا لهذه الرموز تجعلاننا نظن أنه من المرجّح على الجملة أنّ الوردة أو الحَمَل لا يؤخذان حرفيًّا. ومهما يكن، فإنّه من الممكن كتابة قصيدة في الوردة بما هي كذلك. ولا شيء سوى لغة القصيدة (وربما عنوان القصيدة، أو طبيعة

---

(1) ر. ا. فوكز R.A. Foakes: «الجزم الرومانسي: دراسة في لغة شعر القرن التاسع عشر «The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry (لندن، 1958)، ص 36.

(2) روزموند توفي Rosemond Tuve: «صور وموضوعات في خمس قصائد لملتون «Images and Themes in Five Poems by Milton (كيمبردج، ماساتشوستس، 1957)، الصفحات 80 - 81.

القصائد المرافقة إن كان لها مرافقات - كما هي حال عددٍ من «أغاني البراءة Songs of Innocence وأغاني التجربة Songs of Experience» للشاعر بليك) في مقدوره أن يحدّد لنا مسألة كيفية النظر إلى القصيدة[1].

وربما نقترب من رؤية ما هو خاصٌّ بشأن اللغة الرمزية، إن نحن أخذنا بعض أمثلتها، وحاولنا أن نسجّل على سبيل التجريب أية خاصية ملحوظة للرموز وللأوضاع التي تجيء فيها.

في مسرحية «الملك لير» لشكسبير يتضمّن عددٌ من الخطب المثيرة والحوارات الفاصلة ذكراً لِلّباس، وقضيةُ ما إن كان لهذه الخاصّيّة المتكرّرة مغزى رمزيّ أو ليس لها، صارت تقريباً الشاهد الكلاسيكي للاختلاف فيما يتّصل بهذا الشأن[2]. على أنّ الشيء الأسرع لفتاً للنظر بشأن اللّباس في هذه المسرحية هو أنّ ما يناقش في السّياق، أو ما هو مستخدَمٌ في العرض، يختلف من مكان إلى آخر بتقدّم المسرحية. وهو مرتبطٌ بسياقات تهتمّ بالحاجة، والتباهي، وإخفاء الذنب أو النقيصة، والتوقّي، وتكلّف الإنسان الطّبيعي، والتنكّر، وتزيين العظمة. وهذه السّياقات توحي باختلاف المعاني؛ والاختلاف ممكن لأنّ الألبسة في حدّ ذاتها حيادية ولا «تدلّ» على أيّ واحدٍ من هذه الأشياء، ولا يكون اللباسُ وحده إمّا جيداً أخلاقيًّا وإمّا سيّئاً أخلاقيًّا. وههنا فإنّ شيئاً ليس فيه رمزيّة مُدخَلة مقبولة عموماً (بخلاف الحمل أو الوردة)، شيئاً يحظى بخاصية الحياد الأخلاقي واختلاف الاستخدامات في الحياة العادية، يُدخَل في سياقات متعاقبة تشير إلى سلسلة من المعاني ليست على وفاق. ويوضح تماماً ما ترمز إليه الألبسةُ في أية مرحلة، وواضح أنّ الشخصيات تعلّق أهمية على ما ترمز إليه؛ وما لا نُخبَر به إنما هو لماذا تهمّ الألبسة على هذا النحو المختلف والواسع كثيراً. وفي وسع المرء أن يقترح أننا ههنا نمتلك حالة أنموذجية لإنشاء قوة رمزية: حالة أنّ شيئاً يثير الاهتمام البينّ وليس له معنى مفردٌ، واضحٌ. أيكون من المبالغة أن

---

(1) قارن بيردسلي في: «العبث المنطقي Logical Absordity» و«الصفات المجازية المميزة Metaphorical Attributions» (علم الجمال، الصفحات 138 - 144)، وفي «الرمزية Symbolism» (المصدر نفسه، الصفحات 288 - 293).

(2) انظر بيردسلي، في المرجع المشار إليه، ص 439.

نقول إنّ الشيء يثير الاهتمام لأنه ينطوي على معانٍ مختلفة؟ ـ أم أنّ الألبسة في هذه التراجيديا تهمّ لأنّ التوتّرات بين المعاني المختلفة التي ستكون لها ذات أهمية تراجيديّة؟ وما نستطيع أن نقوله باطمئنان هو أنّ الوسيلة التي تكتسب بها الألبسة في «الملك لير» أهميتها ومعانيها المتناقضة هي وضعُها في سلسلةٍ من السياقات التي تخلع هذه الأهمية وهذه المعاني على الشيء وترتقي به إلى أن يكون رمزاً.

ويمكن أن ندرس الآن رمزاً آخر في ضربٍ مختلف من الأعمال: الراقصون الذين يدورون حول النار في «East Coker» للشاعر إليوت. لقد لوحظ قبلُ في هذا المقطع أن تهمة «الرتابة» في الدوران والصّعود والهبوط حصيلةُ التركيب في لغة منمّطة وغامضة، «تمثّل» الرتابة. على أنّ اللافت للنظر كثيراً حين يتأمّل المرء هذه الأنماط و«الغموضات» أنّ الشيء ـ الرقص، أو حركات الراقصين ـ هو شيء واحدٌ اسمياً فحسب؛ وإذا ما حُلّلت حركة الراقصين ثبت في النهاية أنّها تنطوي على حركتين مختلفتين، دوران الرّقص وعلوّ أقدام الراقصين وهبوطها. ويُعدّ الشاعرُ نفسه لطمس هذا الاختلاف، مصرّاً بكلّ ما أوتي من قوّة على أنّ هاتين الحركتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى وأنّ أيّاً منهما هي نفسها الأخرى وأنّ الحركات المنفّذة في القصيدة جميعاً تظهر بوضوح النّمط الدائري، «في ختامي يكون بدئي. . . في بدئي يكون ختامي»، وأنّ هذا يؤيّد فكرة أنّ كلّ تجربة وكلّ تاريخ يشير إلى اللّه، وأن الرّقص مثالٌ واضح للنمط الذي يسري في تضاعيف الحياة كلّها. وما يمكّن الرقصَ من أن يعمل بوصفه مركزاً لهذه الدوائر الواسعة للمعنى هو أنّ الشاعر قد استعمل النمط والغموض ليذلّل الصعوبات التي سيُقدّمها بيانٌ منطقيّ لوجهة نظر كهذه. ولعلّ ما يغدو واضحاً على نحو متميّز في مقطع الرقص أنّ الشاعر في نظمه يمكن أن يفيد من الاختلاف (الذي لا نقيم له وزناً في القراءة) بين شيء واقعيّ وآخر لفظيّ صرف. فالرقص، من حيث هو شيء واقعيّ في العالم الحقيقي، ربما يتضمّن حقيقةً شيئاً من قبيل الصعود والهبوط والدوران، إلاّ أنّ هاتين الحركتين لا تُدرَكان بوصفهما الشيء نفسَه سوى في تقديم إليوت المختار والمبتكر والغامض في الكلمات. ويمكن القول باختصار إنّ نجاح إليوت في هذا الرمز ممكنٌ لأنّ

الرقص في القصيدة شيء لفظي يعالج على نحو اختياري ـ وليس شيئاً موجوداً في العالم خارج القصيدة أو في إدراكنا لذلك العالم، وليس حتى فيما يمكن أن نظنّه نوعاً من السجلّ العقلي لمعاني الكلمات يمكن أن نبحث فيه عن كلمة «رقص». ولا تحيا كلمة «المستعارات lendings»، بما هي كذلك، كثيراً عندما يقول لير «Off, Off, You lendings!» (113, 4, 3). صحيح أن المثل الذي يقوم بدور لير على خشبة المسرح يرتدي أجزاء من خزانة ثياب المسرح وأنّ تلك الأجزاء والقطع يمكن أن يراها النظّارة، ولكن لو أنّ لير لم يسمِّها «lendings» فإننا يمكن أن نظنّ في قرارة أنفسنا أنّها مستعارات (من خزانة الثياب)، أو أنّها قماش أو فرو؛ والأوصاف التي قد نكون قادرين على التفكير فيها بأنفسنا لا تتضمن على نحو مؤكد تقريباً «lendings». «lendings» هي ما تكون عليه الملابس لفظيّاً عندما يقول لير إنها كذلك، وما يقوله بشأنها هو الذي يهمّنا. والكاتب الذي يقدّم الأشياء لفظيًّا يمتاز بأنّه في أية نقطة يستطيع أن يحدّد فحسب تلك المظاهر التي يختار أن يحدّدها، فالحال، كما تلاحظ سوزان لانغر، أنّ «الأحداث الوهمية ليس لها. . . إلاّ تلك المظاهر كما تقدَّم في القصّ[1]؛ ويستطيع فضلاً عن ذلك أن يعطي أسماءً مختلفة ومعاني سياقية متنوّعة لما يمكن أن يصفه القارىء على نحو غير واضح بأنه «الشيء نفسه» أو «النوع نفسه من الشيء». والشيء في التقديم اللفظي يمكن أن يغدو نقطة إضافة معانٍ مختلفة لأنّ الكاتب يكون قادراً على أن يعالج ببراعة المظاهر التي تُرسى تحتها الأشياء والعلاقات فيما بينها.

قد تكون «الرمزية الأدبية Literary Symbolism» صيغةً أقلّ تنفيراً من تلك التي يبدو أننا نسير نحوها: أي «المعالجة السّياقية البارعة لأشياء لفظية بحيث توحي بأهمية في هذه الأشياء أو تحدث إضافةً لمعانٍ مختلفة إليها وذلك باستغلال عدم التحديد في وضعها»، لكنّ مثل هذه الصيغة لها فوائدها. فهي على الأقلّ تدلّ على المجال الذي يمتلكه الكاتب الرمزي، ليجعلنا نظنّ أننا نرى شيئاً مهمّاً وذا مغزى «في» رموزه، من دون انتباهنا إلى أنه هو الذي وضع ذلك الشيء في وضع الرمز وفي اللغة التي يقدَّم بها. (وكذا فإنّها قد توحي بعدد من النقاط التي

(1) الشعور والشكل Feeling and Form، ص 214.

يرجّح أن يكون أولئك الذين يؤمنون بأنّ الرموز موحية بالحقيقة وأولئك الذين لا يعتقدون بذلك يلجّون عندها في الحديث حول مقاصد متعارضة). وسيكون مثيراً أن نوضح ما إن كانت الصيغة ستنطبق على عددٍ كافٍ من الأعمال الرمزية المختلفة للإيحاء بأنّ الأعمال الرمزية تكون مؤثّرة بسبب نوع اللغة التي تقدّم بها الأشياء؛ وإن صحّ هذا فلن تكون هناك حاجة، عند المرور من الأعمال الأدبية على الجملة إلى تلك الأعمال التي تميّز بقوة بأنّها «رمزية»، إلى التنازل عن أشكال النقد الملائمة على الجملة، والتطلّع إلى أشكال للنقد مختلفة تماماً، وإلاّ فاليأس. وفي أدنى الدرجات ستفيد مثل هذه الصيغة لا محالة في توجيه الانتباه إلى بعض خاصّيات اللغة الرمزية ـ رغم أنه يعزّ على نصير الصيغة تحديد ما إن كانت هذه الخاصّيات هي الخاصّيات الأكثر أهمية.

حتى الآن لم يُقل الشيء الكثير في سبيل إظهار المدى الذي يكون فيه استغلالُ الغموض في اللغة مميّزاً للّغة الرمزية. ولو عدنا إلى قصيدة بليك «شجرة السّم A Poison Tree» لوجدنا فيها في شكل جذّاب نوعاً من الغموض اللغوي يبدو كثير المجيء في قصائد مصمّمة على صناعة الرمز: أي عدم تحديد ما إن كانت اللغة حرفية أو مجازية:

I was angry with my friend:
I told my wrath, my wrath did end.
I was angry with my foe:
I told it not, my wrath did grow.

And I water'd it in fears,
Night and morning with my tears;
And I sunned it with smiles,
And with soft deceitful wiles.

And it grew both day and night,
Till it bore an apple bright;
And my foe beheld it shine,
And he knew that it was mine,

And into my garden stole
When the night had veil'd the role:
In the morning glad I see
My foe outstretch'd beneath the tree.

أي :

كنتُ غاضباً من صديقي :
أخبرتُ غضبي، فانتهى غضبي.
كنت غاضباً من عدوّي :
لم أخبره، فازداد غضبي.

رويتُه بالمخاوف،
ليلاً وصباحاً بدموعي؛
وشمّستُه بالابتسامات،
والخدع الناعمة المضلّلة.

ونما في النهار والليل،
حتى حمل تفاحةً لألاءة؛
ورآها عدوّي مضيئة،
فعرف أنها كانت لي،

وإلى حديقتي تسلّل
عندما غطّى الليل القطب:
وفي الصّباح أرى، يا لسعادتي،
عدوّي ممدّداً تحت الشجرة.

إنّ ما يقوم به بليك في هذه القصيدة هو إظهار أنّ الشعور الذي يكون مكبوتاً يخرج، رغم ذلك (أو على الأصحّ، في معظم الأحوال، لأنه مكبوت)، إلى العالم على نحوٍ فعّال بحيث يمكن أن يقتل فعلاً. في زماننا ثمّة فهمٌ واسعٌ جدّاً للعمليات التي تغدو بها الانفعالاتُ المكبوتة هدّامةً، لكنّ بليك في عصره كان يعرض وجهة نظر غير معروفة، ولهذا السبب ابتكر قصيدة رمزية، تعرض تنامي الكره المكبوت في شجرة حقيقية سامّة. وحتى إن نحن تغاضينا عن أية

دلالة ضمنية لحكاية بليك عن التفاحة في الجنّة، وقصرنا أنفسنا على التساؤل عن كيفية تحوّل الغضب في هذه القصيدة إلى الشجرة، فإننا نجد أنفسنا عاجزين عن تفسير هذا التحوّل إلاّ إذا حسبنا حساباً للحيل اللفظية في القصيدة.

وإحدى هذه الحيل هي عدم تحديد ما إذا كانت بعض التعابير المهمّة تؤخذ حرفيّاً أو مجازياً. والحيلة المرادة هنا هي الغموض التركيبي القويّ في استخدام الكلمة «it»: أي، الغموض في الشيء الذي تمثّله «it» في أية لحظة في القصيدة. الكلمة نفسها تظلّ متواجدة في بيت بعد آخر، لكنّ دلالة الكلمة تتبدّل. فـ «it» هي أولاً «غضبي my wrath»؛ ثم إنّ «it» هي شيءٌ ينمو؛ ثم هي شجرة؛ وفي نهاية القصيدة تشير «it» إلى التفّاحة السّامة على الشجرة.

والغموض المقصود في «it» يعضده تملّصٌ مدروس فيما يتّصل بالكيفية التي يفترض أن نأخذ بها وصف الطرائق التي جُعل فيها الغضب /النموّ/ الشجرة/ التفّاحة، تنمو. هل هذه عمليات حرفية أو مجازية للنمو؟ ـ وتُستخدم كلمة «ينمو grow» استخداماً حرفيّاً عاديّاً (كنمو النباتات)؛ وتُستخدم أيضاً استخداماً مجازياً عاديّاً. ومن خلال البدء بكلمة عادية يُختار لها أن توضع بين الحرفي والمجازي، يمهّد بليك السبيل للغموض في استخدامه لـ «it»؛ ونحن لا نعلم ما إن كانت «it» تشير إلى «الغضب» إلى شيء طبيعيّ ينمو عندما يُذكَر لنا «رويتُه I water'd it». وليس لزاماً أن تكون عبارة «رويته بالمخاوف، . . . بدموعي» مجازية، وليس لزاماً أيضاً أن تكون حرفية. حتى لو أنّ «it» أشارت إلى «غضب wrath» حرفيّ، فإنّ «الغضب» يمكن أن «يُروى»، دونما مجاز؛ فهناك سابقة في الكتاب المقدّس إلى استخدام «يروي . . . بالدموع»، فحسب في تضخيم الحقيقة الحرفية (كما في المزمور السادس، الآية 6: «أنا مرهقٌ بأنيني؛ أروي مضجعي بدموعي») ويستخدم بليك نفسه العبارةَ في موطن آخر ليعني «إحداث انهمار في» (كما في The Tyger: «عندما قذفت النجوم رماحها، وغمرت water'd السماء بدموعها»). أما من وجهة أخرى، فإنّه إذا ما أشارت «it» إلى شيءٍ «نما»، بنموّ مفهوم يعمل بوصفه مجازاً للغضب، فإنّ «روىٰ water'd» تكون جزءاً من المجاز ويمكن اعتدادها، ضمن المجاز، تعني عملية

إعطاء الماء للنبات بحيث تجعله ينمو. وبهذه «الغموضات» المترابطة أنشأ بليك شكلاً من اللغة ميزتُهُ بالنسبة إلى مقاصده الشعرية أنّ ما يُقال بصدق عن الغضب wrath [بكيت بغزارة فأغضبته] يمكن أيضاً أن يقال برضى وعلى نحو طبيعي عن نمو حقيقيّ [أعطيت النّبات ماء]. وهو بعمله هذا يجعل من المستحيل أن يحدَّد أين يبدأ المجاز أو الحقيقة وأين ينتهيان، وتستمرّ هذه التّقنية في قوله: «شمّستُه بالابتسامات I sunnet it with smiles»، هذه الجملة التي تستمدّ القوة من المجاز المعروف في «بسمة شمسيّة» a sunny smile» - وهو مجاز شائع كثيراً وقد ذوى كثيراً في الاستخدام العادي بحيث لم يبق له سوى معنى مرجعيّ. ورغم أنّ التأكيد في هذا الموضع من القصيدة ينتقل بعيداً عن الغضب، نحو شيء ينمو، فإنه لا يمكن أن يقال مع ذلك إنّ ثمة مجازاً واضحاً؛ ولا يزال يمكن اعتداد «شمّستُ» مجرد امتدادٍ للاستخدام العادي، «الابتسامة الشّمسية» ولا يُقطع حتى الآن بأنّ «it» نبتةٌ أو شجيرة ما دامت كلمة «it» تعود في سياق تركيبي متماسك إلى «الغضب» في البيت الرابع. (السّياق التركيبي المتماسك أحد الميزات التي يستمدّها بليك من إطار «و... و... و...» في فنّ القصّ). وكلّما تقدّمت القصيدة صار المرء يشعر بأنّ «it»، وقد رُويت وشُمّست لأمد طويل وعلى نحو متصل، ماضيةٌ في التنامي (هذا الاستمرار في العملية هو نفسه أخيراً، دون انقطاع تركيبي أو انتقال واضح إلى المجاز، ينقل التأكيد من الغضب إلى النمو) وعلى هذا النحو تنضج وتحمل الثمرة: «حملتْ تفّاحة لألاءة؛ ورآها عدوّي مضيئةً، ... وفي الصباح أرى، يا لسعادتي، عدوّي ممدّداً تحت الشجرة». دعنا نحاول أن نتخيّل أنفسنا نُعدّ الإعلام المقدَّم في هذه القصيدة في نثر عقلي، أو نحاول أن نسرد في شكل قصةٍ نثرية محبوكة جيداً الأداءَ الذي تحدثه القصيدة لفظيّاً. فالإعلام أو القصة سيجري على نحو من هذا القبيل: «كنتُ غاضباً ولم أقل شيئاً واستشطت غضباً. بكيت بكاءً متواصلاً، ابتسمت لعدوّي ابتسامات ماكرة وخدعته. سرق عدوّي شيئاً منّي، أكله، فمات. كنت سعيداً» (أو، في الصباح الحافل بالبهجة رأيته مسجّى ميّتاً»). وطبيعيّ أنه ليس في مقدور أحد أن يُعدّ قصة معقولة من هذه القصيدة ما لم يكرّر المرء حيلة بليك اللغوية في تحويل الغضب، لفظيّاً، إلى

شجرة تحمل ثمـرة مرئيـة، مفعمة بـالحياة، مهلكـة. والحقّ أنّ أساس المـداورة اللغوية إنما هو إعادة الحياة إلى المجاز «الميت» في «ينمو grow» وإنعاشه بمجازات أُخَـر ميتـة أو غـير محقّقـة، وبـالغمـوض الـتركيبي في «it»، وبـالاتصـال في «و And»، حت تغمـر الشجرةُ الـرمزيّـةُ، على غـرار نموٍّ طفيـلي هائـل، أصولَهـا، وتتخذ هويّتها الخاصة بها، وتغدو شجرة «حقيقيـة» فتقتل الإنسـان، مثلما يفعل الانفعـال المكبوت، في رؤيـة بليك، داخـل النفس الإنسانيـة وخارجهـا. وربما نلحظ أنّ الغضب يغدو شجرة «حقيقيـة» لأنها شجرة لفـظية. وحـين نقول عن شيءٍ في قصيـدةٍ مـا إنّـه شيءٌ لفـظيّ، يكـون مضلِّلاً أن نقـول إنّـه مجـرّد شيء لفظيّ؛ ومن الأفضل أن نقول إن ما يمكن أن يُفعَل بالأشياء اللفظية يكون أكـثر لفتاً للنظر من ذلك الذي يمكن أن يُفعل بالأشياء التي تكون حقيقية فحسب.

والمحو المتقصَّد للحـدّ بين المجـازيّ والحرفيّ حيلةٌ عـادية في اللغـة الرمـزية. ولأنّ هذا النوع من اللغة الرمزية عادة كلمةٌ عادية تحظىٰ بتاريـخ طويـل ونطاق واسع من الاستخدامات فإنّه يمكن أن يستخدم معجماً بسيطاً جـدّاً وغير مـزعج لكنه يخفي الجسور الفوقية من المنطقة الحرفية إلى المنطقة المجـازية. ولعـلّ مثالاً آخر للمعجم «البسيط» المسخّر لأغـراض الرمـز يمكن أن يُلحظ في ذروة قصيدة ييتس Yeats «هجرة حيوانات السِّيرك The Circus Animals' Desertion:

Now that my ladder's gone,
I must lie down where all the ladders start,
In the foul rag-and-loone shop of the heart[1].

المعنى الظاهر:

الآن وقد أُزيل سلَّمى،
عليّ أن أستلقي حيث تنخلع كلّ السلالم من أمكنتها،
في دكّان العَتَقيّ القذر، القلب.

فكلمـة «أستلقي Lie down» تمتلك نـطاقـاً من الاستخـدامـات، بعضهـا مجـازيّ، وبعضها الآخـر حرفيّ، ويـأتي ييتس بكلٍّ من الاستخـدامين المجـازي

(1) القصائد المجموعة Collected Poems، ص 392.

والحـرفي إلى الحياة بـوساطـة كلمات أخر في الجملة. فكلمـة «سـلالم Ladders» تبعث المعـاني التي تشير فيهـا «lie down» رمزيّـاً إلى مواقف عقليـة مثل رضى الإنسـان عن شيء، ترويض الإنسـان نفسه عـلى شيء، إلـخ. . ، في حـين أنّ «دكـان العتقي rag-and-loone shop» تثـير المعنى الحـرفيّ لـ «الاستلقـاء» (في مكان معيّن، على شيء من الأشياء). لكنّ اللغة تقيم تشابكاً معقّداً بـين ما هـو مجـازيّ وما هـو حرفيّ، وبـين ما هـو حقيقيّ ماديـاً وما هـو حقيقي روحيّاً، لأنّ السّلم Ladder (الذي يثير معاني مجازية ذات علاقة بحالاتٍ روحية) لعه قَـدمه ـ كسلّم يعقـوب ـ فوق الأرض الصلبـة، في حـين أن دكّـان العتقي The rag-and-loone shop (الذي يثير المعنى الحـرفي للاستلقـاء) هو نفسـه مجازٌ للطبيعـة القذرة للقلب. وعلى الرغم من ذلك، فـإنّه في الـوقت الذي يتـواصل فيـه كلّ هذا التعقيد في الدلالة والمضمون يظلّ المعجم بسيطاً في المظهر.

على أنّ استخدام اللغة الرمزية المعجمَ والتركيب البسيطين جـدّاً موجـودٌ مرة أخرى في بعض أجزاء «الملك لير»، كما في «أعطني آوِنسَ زَبادٍ، أيهـا الصيدلاني الطيّب، لأحلّي خيـالي «Give me an ounce of civet, good apothecary, to sweeten my imagination (4, 6, 132 - 133). ولـكلمـة «أحـلّي sweeten» وضعٌ مزدوج: فهي تلتفت خلفاً في معناها الحرفي إلى «الزّباد Civet» وتتطلّع في معنـاها المجـازي قدمـاً إلى «الخيال imagination». ويسهّـل وظيفتَها المزدوجة موقعُها المتوسط بين «الصيـدلاني apothecary» و«الخيال imagination». وكـذا فـإنّ المـوقـع المتـوسّط يُعـطى للكلمـة ذات الـطرفـين «مجـروح cut» في الجملة (4, 6, 196-197)، «اسمح لي بأن أُعرَض على الجرّاحين؛ فـأنا مجـروحٌ حتى في الفهم». وكذا فإننـا في الحوار الفـاصل حيث يحـاول غلوزيستر Gloucester أن يقبِّـل يـدَ لـير، فيقـول لـير، «دعني أنـظّفْهـا أولاً؛ تفـوح منهـا رائحـة الفنـاء» (4, 6, 136)، لا نعرف أين يأتي التمييز بين الإشـارة إلى رائحة حقيقيـة للذبول والتعبـير المجازي عن حـال الإنسـان عـلى الجملة، مـا دام التعبـيران في الجملة غامضينْ: «رائحـة الـ smell of» و«الفناء mortality». ولغـةٌ من هذا النـوع، واقعةً بين المجازي والحقيقي، هي التي تجعل لير في زمانه القديم رمزيّاً إلى شيء وراء طبيعته الشخصية ومأزقه.

وطريقةٌ أخرى تستطيع بها اللغة الشعرية أن تشير إلى المعنى الواسع الذي يُرى في الأشياء أو يُلصق بها هي استخدام التناظرات المتلاحقة التي تعمل، إن جاز التعبير، على التأكيد: «ألف يفعل هذا، باء يفعل هذا، جيم يفعل هذا؛ فالعوامل المشتركة تشير إلى معنى ما يُفعَل». وتوجد هذه الحيلة في قصيدة «لندن London» للشاعر بليك؛ على أنّ مقطعاً واحداً سيوضح فاعليتها:

How the Chimney - sweeper's cry
Every black'ning Church appalls;
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls.

أي:

كيف تروّع صرخةُ كنّاس المدخنة
كلَّ كنيسة مسودّة؛
وتجري تنهّدة الجندي التعيس
بالدّم أسفل جدران القصر.

ههنا بنية قائمة على التكرار الواضح:

كنّاس المدخنة	- صرخة	- الكنيسة
الجندي	- تنهّدة	- القصر
[شخص تعيس]	- [صوت يطلقه]	- [بناء]

وفي كلتا الحالين يكون لصوتِ معاناة الإنسان تأثيرٌ مخيفٌ في البناء، رغم عدم انتفاع الشخص المعاني؛ وفي الحالين أيضاً يكون للمُعاني بعض الادّعاء الأخلاقي بشأن ما يمثّله البناء، لأنّ لكلّ بناء رمزية مفهومة في الحياة العادية، حيث تمثّل الكنيسةُ ديناً منظّماً ويمثّل القصرُ الحكومة أو القوة؛ وللولد ادّعاء على شفقة الكنيسة، وللجندي ادّعاء على رعاية الحكومة التي يخدمها ويدعمها؛ وفي كلتا الحالين فإنّ القصيدة توضّح أو تجتذب الانتباه إلى خلفية البناء في مشهد اجتماعي وسياسيّ، لأنّ الكنيسة كنيسةٌ مسودّة، واقعة في محيط صناعيّ (وفي رأي بليك أنّ تصنيع بريطانيا كان مصحوباً بضمور في العاطفة واستغلال للضعيف)، وجدران القصر ملطّخة بالدّم لأنّ بليك يرى أنّ الحرب والحكومة

المستبدّة متلازمتان. وهكذا فإنّ كلّ نظير يضيف إلى معنى ما يناظره: فمأزق الولد يوضّح مأزق الجندي، ومأزق الجندي يوضّح مأزق الولد، إذ إنّ كليهما يشير إلى الشرّ الأخلاقي نفسه. والوضع المتناظر للجندي والولد تظهره البنى التركيبية المتناظرة. لكنه ينبغي أن يُلحظ أنّ ثمة بعض الاعتبارات التي يختلف فيها الأسلوب، رغم أنّ التركيب يُعاد. وصيحة الطفل تزداد قوةً من اللغة القوية لـ «يجري بالدم»؛ ويزداد الجندي إثارةً للشفقة بسبب رمز الطفل. وسيكون من الصعب استنفاد معنى مثل هذه البنية لِلُّغة؛ فالعلاقات التناظريّة تجعل من المستحيل إدخال شحنة رمزية قوية في كائنات إنسانية بسيطة يُتحدّث عنها في القصيدة.

لا تزال ثمّة ملاحظات أخر يمكن أن تُبدي حول نوع اللغة التي يعبَّر فيها عن هذه التناظرات. وليس صحيحاً حرفيّاً أن تنهّدة الجندي تجري في الدّم أسفل جدران القصر. ومهما يكن، فإنّ القصيدة تزعم أنّ هذا صحيح، لأنها تبدأ على نحو لافت للنظر بِصيَغ الواقع العملي، مستخدمةً عبارات تؤكّد الملاحظة («... أتفرّس»، «... أسمع») وتؤكّد مراراً شمولية ما يُلحظ ويُسمع: «أطوف في كل شارع مباح، ... وأتفرّس في كلّ وجهٍ أصادفه... في كلّ صرخة لأيّ إنسان، في كلّ صرخة طفل من الخوف، في كلّ صوت، في كلّ لعنة...». والمطالبة بالصدق الحرفي والشامل لا يمكن أن تُعَدّ على نحو أكثر قوة. وتعلن القصيدة بوضوح صحّة شيءٍ غير صحيح حرفيّاً وبذلك تجعلنا نركّب أو نعرف حدسيّاً وجهة النظر التي يُرى منها هذا الإعلان صحيحاً. ونحن مضطّرون إلى قراءة القصيدة بوصفها معنىً أيّاً كان ذلك الذي سيجعل مثل هذه اللغة صحيحة بمعنى من المعاني. والمعنى الذي تكون فيه مثلُ هذه اللغة صحيحة هو المعنى الأخلاقي، وكذا المعنى النبوئي. وتقدّم القصيدةُ نفسُها مؤشّرات إلى وجهة النظر الأخلاقية والنبوئية معاً، لأنّ أحد المقاطع يقول لنا إنّ الشاعر «يسمع» في هذه الصّرخات جميعاً الفساد الأخلاقي في جذرها:

في كلّ صوت، في كلّ لعنة،
أسمع الأغلال التي صاغها العقل.

ويخبرنا مقطع آخر بأنّ الضحايا سيُعاقبون المجتمعَ الذي أساء إليهم ـ وحتى

الآن فإنّ معاناة الضحايا هي بداية نقمتهم على المجتمع:

ولكن كثيراً ما أسمع في شوارع منتصف الليل
كيف تنسف لعنةُ البغيِّ الشّابة
دمعةَ الطفل الوليد،
وتُصيب بالطواعين نعشَ الزواج.

ويجد المرء نفسه مدعوّاً إلى استنتاج أنّ الثأر للجندي وللطفل سيحدث لا محالة كما كانت الحال بالنسبة إلى البغيّ. ومهما يكن فإنّ هدفي الرئيس من التعليق على هذه القصيدة ليس إيضاح فلسفتها الاجتماعية وإنّما هو دراسة نوع اللغة المستخدمة فيها. هذه اللغة الاستثنائية جدّاً تقتضي أن نضفي عليها نوع المعنى الذي سيُفهم من الكلمات. واللغة التي تدّعي الحقيقةَ لن تكون حقيقية، أو يرى أنها حقيقية، إلاّ إذا نسبنا إليها نوعاً خاصّاً من المعنى (الذي توجّهنا القصيدةُ طبعاً إلى كيفية إضفائه). ولتحديد خاصّيات هذا النوع من اللغة الرمزية ليس بوسعي أن أفعل أحسن من أن أعيد العبارة الممتازة التي استخدمها رمسي Ramsey: يصف اللغة الرمزية الدينية بأنّها «لغة تبحث عن موقع»[1]. معنى هذا أنّه عندما يربط الإنسان اللغة بالنوع الصحيح من الموقع أو ينشىء الموقع الذي تتطلّبه مثل هذه اللغة بوصفه تفسيراً لها فإنّ اللغة ستبدو حقيقية. وإن خصوصية اللغة وقوتها تضطرّاننا إلى البحث عن، أو إلى تخيّل، موقع قادرٍ على الإتيان بمثل هذه اللغة. ولغة من هذا القبيل تقدّم ميزات للشعراء الذين يريدون أن يقولوا شيئاً خارج تجربة قارئيهم وخارج نطاق اللغة الأكثر عادية. لكنه لما كان جزء من «استراتيجيتها» أن تتباهى بتلك الخصوصية التي لأجلها ينبغي أن ننشىء التفسير فإنّ لغةً من هذا النوع ـ مهما كانت بساطة المفردات المستقلة لمعجمها ـ تقف في قمة سلّم الصعوبة في لغة الشعر، وفي النقطة القصوى في الاختلاف عن المقولبات اللغوية المستخدمة في الحياة العادية.

وابتغاء الإيضاح الكامل لما يعنيه وصف اللغة الرمزية في القصائد بأنها «لغةٌ

---

(1) يان ت. رمسي Ian T. Ramsey: «اللغة الدينية: تصنيف تجريبي للعبارات اللاهوتية «Religious Language: An Empirical Placing of Theological Phrases» (لندن، 1957)، ص 119.

تبحث عن موقع»، أقترح أن نقوم بدراسة لقصيدة (ديلن توماس Dylan Thomas) «كان ثمّة مخلّص There Was a Saviour»[1]، بأمل إيضاح كيف تضطرّنا خصوصية اللغة إلى أن نبدأ بإنشاء معنى لها، وكيف تحتال القصيدة لتوجيهنا نحو النوع الخاصّ من المعنى الذي ينبغي أن يدرَك في سبيل فهم لغة القصيدة

THERE WAS A SAVIOUR

There was a saviour
Rarer than radium,
Commoner than water, crudler than truth;
Childern kept from the sun
Assembled at his tongue
To hear the golden note turn in groove,
Prisoners of wishes locked their eyes
In the jails and studies of his keyless smiles.

The voice of children says
From a lost wilderness
There was calm to be done in his sake unrest,
When hindering man hurt
Man, animal, or bird
We hid our fears in that murdering breath,

Silence, silence to do, when earth grew loud,
In lairs and asylums of the tremendous shout.

There was glory to hear
In the chuches of his tears,
Under his downy arm you sighed as he struck,
O you who could not cry

(1) القصائد المجموعة Collected Poems, 1934 - 1952 (لندن، 1952)، الصفحات 125-126.

Onto the ground when a man died
Put a tear for joy in the unearthly flood
And laid your cheek against a cloud-formed shell:
Now in the dark there is only yourself and myself.

Two proud, blacked brothers cry,
Winter - locked side by side,
To this inhospitable hollow year,
O we who could not stir
One lean sigh when we heard

Greed on man beating near an fire neighbour
But wailed and nested in the sky-blue wall.
Now break a giant tear for the little known fall,
For the drooping of homes
That did not nurse our bones,
Brave deaths of only ones but never found,
Now see, alone in us,
Our own true stranger's dust
Ride through the doors of our unentered house.
Exiled in us we arouse the soft,
Unclenched, armless, silk and rough love that breaks all rocks.

أي :

كان هناك منقذٌ
أندرُ من الرّاديوم
أكثرُ انتشاراً من الماء، أقسى من الحقيقة؛
والأطفال الذين مُنعت عنهم الشمسُ
اجتمعوا فوق شريط أرضه
ليسمعوا الملاحظة الذهبية تأوي إلى الأخدود،
حبس سجناءُ الرّغبات أعينهم
في سجون ابتساماته المغلقة(*) ودراساتها.

(*) حرفيّاً: لا مفتاح لها.

وصوتُ الأطفال ينادي
من قفرٍ ضائع
كان هناك هدوء يمكن أن يُفعل في اضطرابه الآمن
عندما يجرح الرجل المتحفّظ
الإنسانَ، أو الحيوان، أو الطير
أخفينا مخاوفنا في تلك النسمة القاتلة،
سكون، سكون عن الفعل، عندما انتفخت الأرض،
في مخابىء الصيحة الهائلة وملاجئها.

كان هناك تسبيح يُسمع
في كنائس دموعه،
وتحت ذراعه الأملس تنهّدتَ عندما أطلق،
أنت يا من لم يستطع أن يصرخ على
الأرض عندما مات إنسان
اسكبْ دمعةً للفرح في الفيضان غيرِ الأرضي
وضعْ وجنتك أمام الصّدَفة التي شكّلتها الغيمة:
الآن في الظلام ليس هناك إلاّ نفسك ونفسي.
أخوان مسودّان فخوران يصرخان،
وقد ألصق بينهما الشتاءُ،
بهذه السنة الجائعة غير المضيافة،
نحن يا من لم نستطع أن نطلق
تنهّدة هزيلة واحدة عندما سمعنا
الجشع في الإنسان يضربُ قريباً وبجوار النار
ولكنه أعول وعمل له عشّاً في الجدار الأزرق السماوي
لنطلق الآن دمعة ضخمة للسقوط الذي لم يُعرف إلاّ قليلا،
لأنّ بؤس البيوت
التي لم تغذّ عظامنا،
الميتات الشجاعة لقليلين فحسب ولكن غير موجودين،
ينظر الآن، فينا وحيدين؛
غبار غربائنا الحقيقيين
يعبر من خلال أبواب بيتنا الذي لم يُدخَل.

وقد نُفي فينا فإننا نـوقظ الحبَّ الناعم، المتزعزع، الأعـزل، الحريـري
والخشن الذي يغلق كلَّ الصخور.

وصف ديلن توماس نفسُه في قراءة إذاعية لبعض قصائده هذه القصيـدةَ بأنها من بين قصائده «التي تتقدّم مسـافة قليلة نحـو الحالـة والمآل اللذين أتخيّـل أنني قصدتُ أن يكونا لها عندما شرعت فيهـا بغطرسـة وتفانٍ في حجـرات صغيرة في ويلز»[1]. فهناك إذن، لتأييدنا فيما ذهبنا إليـه من الصعوبـات في فهم القصيدة، دليلٌ ما على أنّ الشاعر نفسه اعتقد بأنها جديرة بأن يكتبها.

والحقّ أن القصيدة تُنبىء عن صعوبة ملحوظة. وحتى التركيب صعبٌ. عـلى أنّ الشيء الـلافت للنظر مبـاشـرةً بشـأن الـتركيب هـو غـرابـة الصِّيـغ الفعليـة والضمائر[2]. ويصعب في قراءة القصيدة أن نتبـين، أولاً، النقطة في الـزمان التي يُفترض أن ننظر إليها أو ننظر منها. إذ تبدأ بماضٍ غير محدّد: «كان هناك». وفي المقطع الثاني فإنّ هذا الماضي غير المحدّد يوغل في صعوبة التحديد، ما دام يغدو جـزءاً من شيء يقولـه «صوت الأطفـال. . . من قَفْرٍ ضـائـع». والآن حيث إن عمل ت. س. إليوت جـزءٌ بارز جـدّاً من خبرة القـارىء الحديث في الشعـر، فإنّنا جميعاً أكثر حذراً بشأن أصوات الأطفال الآتيـة من أمكنة كحـدائق الورد أو القِفار؛ إذ نعرف منذ الآن أنّ هذه لا يرجَّح أن تكون أصواتـاً مجسَّدة، وغـالب الظنّ أنها اختراعـات أو أفكار غـريبة أو إلمـاعات من شيء ضـائع، مـدفونـة في الماضي، أو يعزّ الوصول إليهـا. وفي تضاعيف المقـطع الثالث تـدخل القصيـدة

(1) «صباح باكرٌ تمامـاً: برامـج إذاعية لـديلن تومـاس «Quite Early One Morning: Broad-casts by Dylan Thomas، الطبعة الرابعة (لندن، 1954)، ص 130.

(2) لعلّ القرّاء الذين يخشون رؤية القصيدة وقد تحوّلت إلى ممارسة نحوية يشعـرون بقدر أقـلّ من الريبة إن هم لاحـظوا أنّ ثمة سبباً لافتراض أن ديلن تـوماس نفسـه اعتقد أنّ صيغـة الفعل الدالة على زمانـه لها بعض الشـأن في الشعر. ففي أثنـاء كلامـه على ثـلاث قصائـد من شعره وصفها بأنها «ستشكّل، يوماً ما، أجزاء مستقلّة من قصيدة طـويلة هي قيد الإعـداد»، لاحظ أنّ «الروايات المتذكَّرة، التي هي مكوّنات القصيدة، لا تروى جميعاً كأنّها تُتذكَّر؛ إذ لن تكون القصيدة سلسلة قصائد في صيغة الماضي. وفي مقدور الذاكرة، في صيغ الفعل الزمانية جميعاً، أن تستشرف المستقبـل، وأن تحذّر وأن تحثّ. والمتـذكِّر قـد يحيي نفسه في المـاضي في مشاركـة فعّـالة في المشهـد المُتذكَّـر، أو المغامـرة، أو الحالـة الروحيـة». (انـظر: صبـاح مبكـر تـمامـاً، الصفحات 155، 157).

الزمان الحاضر: «الآن. . . ليس هناك إلاّ نفسك ونفسي». والمقطع الرابع، من وجهة أفضلية الحاضر، يتحدّث ثانية عن الماضي. ويتكلّم المقطع الخامس في نوعٍ من الحاضر السّرمديّ، وحتى حاضر نبوئي: «نحن نوقظ. . . الحبَّ الذي يَفْلَق كلّ الصخور».

على أنّ الضمائر تتغيّر أيضاً. والتغيّر في الضمائر لافتٌ للنظر كثيراً في الكلمات [المقطع الثالث]، «أنت يا مَن لم يستطع أن يصرخ» (هذا هو المظهر الأول «لك») وكذا [المقطع الرابع] عندما تُعاد هذه الصيغة للكلمات تقريباً إلاّ أن الضمير يلتفت إلى «نحن»: «نحن يا مَن لم نستطع أن نطلق». سيكون استنتاجاً معقولاً من هذه السلسلة من التغييرات أنّ «نحن» و«أنت» هما على نحوٍ ما الشيءُ نفسه، وأنّهما على نحو آخر متباينان. ونحن وقد تأثّرنا بهذه الالتفاتات نسأل ماذا يُفعل تماماً بالضمائر من الأوّل إلى الآخر، وقد وجدنا أنّ المقطع الأول يتحدّث عن «منقذ» و«أطفال» ويستخدم الضمائر «ـه» و«ـهم»؛ في المقطع الثاني تكون الحال أنّ «نحن» تفعل هذا وذاك في «اضطراب. . . ـه»؛ وفي المقطع الثالث يستمرّ الضمير «ـه» لكن الضمير «نحن» يحلّ محلّهُ الضمير «ـتَ» ـ في ثلاثة استخدامات مختلفة في ذلك، كما يمكن أن يرى من خلال تأمّلها واحداً فواحداً. والاستخدام الأول لتاء المفرد المخاطب المذكّر «ـتَ» جاء في «تنهّدتَ عندما أطلق» [المقطع الثالث]. والأكثر عاديةً أن نعتدّ هذا استخداماً تعميميّاً، مرادفاً لـ «كل إنسان»، استخداماً يعني أنّ أيّ شخصٍ في الموقف نفسه سيشعر بالشعور نفسه؛ وكثيراً ما يُستخدم هذا الضميرُ لتقديم وصفٍ لردّ فعلٍ عاديّ أو مألوف. والاستخدام الثاني لـ «أنت» في المقطع نفسه موجودٌ في «أنت يا من لم يستطع». والضمير هنا نقيضُ التعميم. وقولنا «أنت يا. . . » لأيّ إنسان يعني عادة: أنت بوصفك متميزاً عنّي، أنت الذي هو مختلف عنّي. وثالث استخدام في المقطع يوجد في «إلاّ نفسك ونفسي only yourself and myself». لا يقول الشاعر «إلاّنا only us»، أو «إلاّ أنت وأنا only you and I»؛ وهو يقول شيئاً غامضاً جدّاً، لأنّ «إلاّ نفسك ونفسي only yourself and myself» قد تكون موحية بالحميمية [إلاّ كلانا، معاً only the two of us, together] أو موحية بالانفصال [تميّز نفسك

من نفسي distinguishing yourselffrom myself]. والناس المشار إليهم في هذه العبارة ربما يكونون ملتحمين على نحو حميمي جدّاً وقد تكون الحال (أو قد تكون في الوقت نفسه) أنّ مواجهتهم مروّعة. وقد يحدث حتى إنّ كلاّ منهم يكون، كما نقول أحياناً، وحيداً بنفسه. ويصير هذا الموقف الغامض أكثر غموضاً عندما نتحقّق من أنّ تركيب الأبيات التي تنطوي على هذه التغيّرات مستمرّ: فمِن «أنت يا من O you» إلى «نفسك ونفسي yourself and myself» ليس هناك انقطاع. (وفضلاً عن ذلك فإنّ «نفسك ونفسي» تصير في المقاطع اللاحقة «نحن we» ثانية - راجعة إلى «نحن We» في المقطع الثاني، التي ترجع هي نفسها إلى «الأولاد Children» في المقطع الأول). وسيلوح من ثمّ أنّه يُفرض على انتباهنا أنّ هذه قصيدةٌ حول هُويّات متصلة من وجهة نظر متغيّرة، وتؤخذ في نقاطٍ مختلفة في سلسلة متصلة تتخلّل القصيدة. تبدأ القصيدة بعدد من الأطفال الذين يشعرون جميعاً أو يُعلَّمون أن يشعروا الشعور نفسه إزاء المنقذ، ثمّ في المقطع الثاني يتراجع الأطفال إلى الماضي، حيث لا يبقى إلاّ صوتُهم، يتحدّث - كما لو كان ذلك عن بعد - أكثر عن تجارب المنقذ ومواقف إزاءه وإزاء العالم؛ وفي المقطع الثالث يعمّم متكلّمٌ (غير محدّد) بشأن موقف أي إنسان إزاء المنقذ، ثم يقوم بتمييز بين ذلك الموقف ومواقف أخر؛ ثم يتحدّث بغتةً عن ظلمة «الآن» التي لا يكون فيها «إلاّ نفسك ونفسي»؛ ولو كانت هذه فحسب لأمكن افتراض عدم وجود منقذ. طبيعي أنّ ما يسبّب التغيّر في الضمائر في المقطع الثالث هو غيابُ المنقذ عن الصورة: بينما كان هناك سابقاً موقفٌ إجماعيّ إزاءه إذا بشخصيّتين الآن تفصلان نفسيهما عن هذا الموقف المشترك ويكون لهما لقاء حقيقي غير متوقع، تشعران فيه - كما يبيّن المقطعان الرابع والخامس - حقيقةً بالتوحّد وتتحدّثان عن نفسيهما بإحساس جديد على أنهما «نحن»: «نحن الآن مَن لديهم الحنوّ. ومثل هذه الـ «نحن» الجديدة، يتحلّى هذان «الأخوان» الآن بصفات المنقذ. (ربما يكون على المرء أن يقول على نحو أكثر دقة إنهما يتحلّيان بصفات مرتبطة عموماً بمفهوم «المنقذ»). وهما الآن يلتفتان إلى الأحياء ويتوجّهانِ إليهم برسالة تأخذ شكلَ إعادة تقييم لحيواتهم الخاصة على الأرض وإعلانٍ لسلطان الحبّ.

وهكـذا فـإنّ صيـغ الأفعـال والضـمائـر تحمـل الشيء الأكـثر أهميـة في بنيـة القصيدة: أي العملية الأساسية للقصيـدة، استهلالهـا بالأطفـال الذين يُلقّنـون حول المنقذ وانتقاله في حيواتهم إلى الموت وإعادة تحديد الإنقاذ. وكلّ المغايـرات في الأسلوب تتوقف على العملية التي تعبّر عنها الضمائرُ والصيغ المتغـيّرة أو ترتبط بهذه العملية.

على أنّ المغايَرات في الأسلوب بعيدة كثيراً عن البساطة، وتكفي نظرةٌ خاطفة إلى أسلوب المقاطع 1 - 3 لجعل المرء يتأكّد من أنّ السؤال عن طبيعة تلك القيم القـديمة، التي تحـلّ محلّهـا قيمُ الأخـويْن، لا يمكن أن يحـظى بـإجـابـة بسيـطة وسريعـة. وأسلوب المقاطـع الأولى صعبٌ جدّاً في استخـدامه المتكـرّر للإرداف الخُلْفي Oxymoron(*) (من ذلـك مثـلاً «حبسـوا أعينهم في... ابتسـامـات مغلقة»، «اضطراب مأمون»)، وفي عدم تحديده لكون المنقذ وأنصاره جيِّدينَ أو سيّئين، وفوق ذلك كلّه في غرابتـه، التي هي من ذلك النـوع الذي يصفـه (ر. ن. مود R.N. Maud) بصدق عندما يقول: «ونحن نقرأ ديلن توماس قلّما نقـع على كلمات غير عادية، ورغم ذلك تبدو الكلماتُ غريبة غرابة السّهل الممتنـع، يكثّفها الشاعر في مجاميع من الصّور الغريبة»[1]. ومـا دام الأسلوب محيّراً جـدّاً، فإنّه قـد يكون من الأحسن أن نكتشف أولاً مـا إن كان ثمـة أيّ نمطٍ واضح في التصميم الأولي للقصيدة أو في حيلها اللفـظية؛ ولا تتقيّـد القصيدة بلغـة الحياة العادية، وهكذا فإنّه ليس أمامنا إلاّ أن نكتشف ما إن كان لها تعبيريّة ذاتيّة، في لغتها الخاصّة.

وحين يتأمّل المرء التصميم العام للقصيدة يلحظ أولاً أنّ القصيدة تبدو تشهد انفصـالاً في البيت «الآن في الظلام ليس هنـاك إلاّ نفسك ونفسي». وكـذا فـإنّ كلمة «الآن»، التي يبدأ بها هذا البيت الفاصل، تستخدم لبدء بيتـين آخرين في القصيـدة، ممّا قـد يوحي إلينـا بأنّ هـذين البيتين، عـلى غـرار ذلـك، يعمـلان بـوصفهما نقـاط تـلاقٍ في نـظام المغـايـرات أو سلسلة التـطوّرات التي تجـري في

(*) تناقض ظاهريّ بين عبارتين لإثارة الإعجاب [المترجمان].

(1) مقالات في النقد Essays in Criticism 4, (1954)، ص 416.

القصيدة والتي تشكّل أساس مميّزات الأسلوب. وهذا ما يثبت حقيقة. وفي البيت «ينظر الآن، فينا وحيديْن، . . . » [المقطع الخامس] تعود كلمة «ينظر» عبر القصيدة إلى «في الظلام»، وتعود عبارة «فينا وحيديْن» إلى «إلاّ نفسك ونفسي». أمّا «الآن. . . » الأخرى في البيت «لتطلق الآن دمعة ضخمة للسقوط الذي لم يعرف إلاّ قليلاً»، فتعود إلى «أنت يا من لم يستطع أن يصرخ» وإلى «اسكب دمعة للفرح» في المقطع الثالث وإلى «نحن يا مَن لم نستطع أن نطلق تنهّدة هزيلة واحدة» و«أعْول» في مقطعها هي [الرابع]. وفضلاً عن ذلك فإنّ هذه «الآن. . . » في المقطع الرابع يشار إليها بتأكيد كبير بوصفها نوعاً من الانحراف الجديد بتغييرٍ في نظام القافية ونظام الأبيات: فهنا تأتي القافيةُ التامّة الوحيدة في القصيدة [«Wall»/«Fall»]، وهذا هو البيت الوحيد الذي يحتلّ موضع النهاية في المقطع والذي لا ينحاز مع ذلك مع البيت السابق له (تنتهي كلّ المقاطع الأُخَر ببيتيْن مرسومين كما يرسم الإنسان الدوبيت a couplet، لكنّ البيت قبل الأخير في المقطع الرابع يقدَّم لأنّه بيت «قصير»). ويُعمَل كلّ ما هو ممكن لتأكيد أنه عند كلمة «الآن» يحدث تطوّر جديدٌ وتبدأ مرحلة جديدة في مناقشة القصيدة.

وإذا كانت أبيات «الآن» تُدخل تغييرات، فإنّ علينا أن نسأل أنفسنا أيّ تغيير ملحوظ يحدث مع الثالث منها، «ينظر الآن، فينا وحيدين» [المقطع الخامس]: أريد: علينا أن نسأل ما الجديد بشأن الأبيات الخمسة الأخيرة من القصيدة، أيّ مظهر من عالم القصيدة تضعه تحت ضوء جديد. والإجابة الأكثر وضوحاً عن هذا السؤال ستكون، فيما يبدو، أنّه في هذا الجزء من القصيدة يتوقّف موقفُ الأخوين أو رسالتُهما عن أن يكونا مجرّد شيء ذي علاقة بالحنوّ؛ فالقصيدة تتحوَّل الآن إلى مصطلحات الحبّ الجنسي بين الرجل والمرأة ولغته المجازية. والمشكلة بالنسبة إلى القارىء هي معرفة ماذا يمكن أن يصنع من هذا، ما دام يصعب كثيراً إيضاح ما العلاقة التي تحدث بين النشاط الجنسي المنتصر [«يعبرُ من خلال أبواب بيتنا الذي لم يُدخَل] والتحرّر الشامل [يفلق كلّ الصخور] في هذه الأبيات، وبين اهتمامات المقاطع السابقة. ومهما يكن فإننا نستطيع أن نقول إنّ التصميم الأوّلي للقصيدة له المميّز البارز في أنّ هناك ثلاثة

مفـاصل أو ثـلاثة تحـوّلات في المناقشـة، وأنّ التحـوّل الأول ذو عـلاقـة بغيـاب المنقذ، والتحوّل الثاني ذو علاقة بالتعبير عن الحنوّ الإنساني، والتحوّل الثالث ذو علاقة بدخول الحبّ الجنسي. ويمكننا أن نفترض عنـدئذٍ أنّ هـذه الموضـوعات، إن جاز أن نسمّيها كذلك، ينبغي أن تُربط بمميّزات الأسلوب.

والقيـام بهذا الافـتراض لا يفضي سريعاً إلى إيضـاح التعـابـير الخـاصّـة التي يستخـدمهـا الشـاعـر؛ ذلـك أنّ الأسلوب لا يكشف بسهـولـة منـطقَ أسراره. ويحدث تقريباً كأنّ الشاعر قد خرج عن طريقه ليكتب بنوعٍ من اللغة «رمـزيّ» بالمعنى الذي يعبّر عنه ولّس ستيفنـز تمامـاً، عندمـا يكتب في الأبيات الافتتـاحية لقصيدته «الإنسان الذي يحمل شيئاً Man Carrying Thing»:

The poem must resist the intelligence
Almost successfully. Illustration:

A brune figure in winter evening resist
Identity. The thing he carries resists

The most necessitous sense...

المعنى:

ينبغي أن تستعصي القصيدةُ على الفهم
على نحوٍ ناجح تقريباً. إيضاح:
A brune figure في الأمسية الشتائية يستعصي
على التحديد. فالشيء الذي يحمله يقاوم

المعنى الضروري...[1]

وإذا ما سألنا عن الهدف من كتابة هذا النوع، فربما تكون الإجابة متوافرة في خاتمة هذه القصيدة نفسها لستيفنز:

علينا أن نثبّت أفكارنا كلّ ليلة، إلى أن

---

(1) القصائد المجموعة Collected Poems، ص 350.

يقف الواضح السّاطع منها بلا حراكٍ في البرد.

وإن كان ثمة حقيقةً «واضحٌ ساطعٌ» يمكن أن يُنال، في معركة إدراك مبعث اختيار الشاعر هذه التعابير «المربكة» منذ قليل، فسيبدو مرجّحاً أنّنا لن نصل إليه حتى نبحث عمّا يمكن أن يقول لنا الأسلوب عن نفسه من خلال المميّزات التي تتردّد على نحوٍ كافٍ وتؤكّد الإيحاء بأنّ شيئاً من ضغط المعنى قد أبرز هذه الأشكالَ الغريبة؛ وعلينا أن نفتّش عن العلاقات الشكلية اللافتة للنظر على مستوى الأسلوب.

أما بشأن القرّاء العارفين رمزيّةَ وليم بليك، فإنّ أحد مظاهر اللغة المجازية في القصيدة سيبرز على نحو فاقع: احتفاؤها بالأبنية والصخور. وفي رمزيّة بليك فإنّ الصخر والحجر والأبنية المصنوعة منهما مرتبطة بالشرّ، بوصفها تجلياتٍ للقوى التي تنتج المصانع الشيطانية المظلمة، جهنم الصناعة الحديثة، ظلاميّة الدّين «الموسّساتي»، والاستبداد والحرب. وتستخدم قصيدة ديلن توماس أيضاً صور الصخر والبناء («السجون والدراسات»، «الكنائس»، «الجدار»، «الصخور»). ولكن حتى من دون معرفة بليك، يمكن أن يدرك المرء (ما دامت العلاقة الشكلية ظاهرةً بفعل تميّزها وتكرّرها معاً) أهمية العلاقة الشكلية بين:

في سجون ابتساماته المغلقة ودراساتها
في مخابىء الصيحة الهائلة وملاجئها
في كنائس دموعه

حيث يعلن معنى القصيدة عن نفسه من خلال نمطٍ لفظيّ متواصلٍ يوحي بتناظرٍ متواصلٍ. أمّا العناصر الدائمة في النمط فهي:

ي أبنية [تعبيرٌ ما عن] الشعور الإنساني.

وإن عدنا إلى ما يسبق الـ «في»، وسألنا عمّا «في» هذه الأبنية وجدنا عنصراً دائماً آخر، لأنّ ما فيها هو مرةً أخرى شيءٌ ذو علاقة بالكائنات الإنسانية:

حبسوا أعينهم/ في
سكون عن الفعل. . . / في
تسبيحٌ يسمع/ في

والنمط العاديّ الذي يمكن استخلاصه هو:

شيء إنسانيّ   في أبنية الـ   شيء إنساني.

التعبير الذي يبرز بوصفه غير متصل بالموضوع هـو دائماً تعبـير البناء. و«نحن we» و«المنقذ saviour» في القصيدة يُقـدَّمان بتعـابير إنسـانية لكنّـه تدخـل بينهما الأبنية. وهذا نمطٌ مميّز، إلّا أنّ تميّزه الشديد وتكرّره يضفيان عليـه البروز الـذي يجتذب انتباهنا، وفضلاً عن ذلك فإننـا لا نُترك دون مـوجّه ضروريّ لتفسـيره. ويقدَّم هذا الموجّه بقوّةٍ في المقطع الأول. وهنـاك، في الظهـور الأول للنمط، في «سجناء الرغبات حبسوا أعينهم في سجون ابتساماته المغلقـة ودراساتـه» توصف «الابتسامات» على نحو واضح بأنها «مغلقـة»، وقد قيـل لنا بـوضـوح إنّ أولئـك الذين اخترعوا حبسَ الأعين في سجون هذه الابتسامات ودراسـاتها هم أنفسهم سجناء الرغبات وليس الابتسامـات؛ معنى هذا: لأنّهم سجنـاء الرغبـات فإنّهم «يحوّلون» ابتسامات المنقذ إلى سجون.

لقـد قال (ر. ن. مـود R.N. Moud) عن «تجميعات الصّـور الغريبـة» عنـد ديلن توماس إنّ «الخطوة الأولى في تذليل الغرابة هي أن نصرّ في داخلنا عـلى أنّ القصيـدة تعني حرفيّـاً ما تقـولـه»[1]. ولا ريب في حقيقـة أنّ النـاس العـارفـين مصطلحَ ديلن تومـاس يميلون إلى استخدام كلمـة «حرفيّـاً» بمعنى خاصٍّ بسيـاق تجربتهم في إدراك المعنى عند تـوماس. ويعـرض (إلدر أولسـون Elder Olson) هذه الصعوبة على نحو أوضح: ماذا أراد الشاعر الميّال جدّاً إلى المجاز والرمز في شعره بقوله إنّه أراد أن يُقرأ حرفيّاً؟»[2]. صحيح أنّ ديلن توماس نفسه قال إنّـه أراد لكلماته أن تؤخذ «حرفيّاً»، والحقُّ أنّه، فيما يتعلّق بالعبارة في هـذه القصيدة التي هي موضع اهتمامنا الآن، كتب إلى (فيرنون واتكنز Vernon Watkins)،

«إنني في غاية السرور لأنّك أحببتَ قصيدتي المعـبِّرة، إذ ظننت أنّها كانت من قصائدي الجياد.

---

(1) في المرجع المشار إليه، ص 416.

(2) إلدر أولسون، «شعر ديلن تومـاس The Poetry of Dylan Thomas» (شيكاغـو، 1954)، ص 61.

سأفكّر في «شقيقٍ أحمق»، صحيحٍ طبعاً في المعنى ويمنع أيّ لبسٍ، لكنّ كلمة «شقيق Kindred» تبدو طنّانةً بعض الشيء: فلا تحظى بالبساطة الحرفية للإنسان المتحفّظ»[1].

يظهر هذا المقطعُ أنّ «البساطة الحرفية»، مهما كان معناها الدقيق، عنتْ من دون ريب شيئاً معاكساً لما يكون «طنّاناً بعض الشيء». وسيبدو هذا موحياً بأنّ «الحرفيّ» عند توماس ليس معاكساً لـ «المجازي» أو لـ «الاستعاري» بل على الأصحّ لتقنيات في التعبير عن المعنى اعتماداً على المعاني التي تكتسبها الكلمات من نوع الموقع الذي تُختار فيه عادةً (مفضَّلةً على كلمات أخر تتضمّن الإشارة إلى الشيء نفسه، لكنها لا تمتلك المعنى الإضافيّ نفسه للموقف من ذلك الشيء). ويلوح لي أنّه إن أريد لنا أن نأخذ ديلن توماس «حرفيّاً» فإنّ ما يطلب منّا أن نفعله إنما هو تفسير لغته (في هذا الاعتبار) إلى حدٍّ ما كما يفسّر الإنسان لغة الطفل. ويستخدم الطفلُ العبارة التي تبدو له الوصفَ الأكثر مباشرةً ودقةً لما يتحدث عنه، ولكن لأنّ تقاليد الراشد في المعنى تستدعي أن نقول ما نقصد إليه بالطريقة التي سيقول فيها الناس الآخرون، فإنّ وصف الطفل يصدمنا، ليس من وجهة أنّه واقعيّ، بل من وجهة أنّه غريبٌ أو حتى مبهم. ورغم أنّ ديلن توماس يعني تماماً ما يقوله فإنّني أحسب أنّه من الصعب، بسبب شيءٍ من قبيل هذه الخاصّية في الأسلوب، تحديد ما يُوصف - إن نحن أصررنا على توقّع أن نمتلك أشياء موصوفةً وفقاً للمقولبات العادية المعروفة في الوصف. ومن ثمّ فإنّني سآخذ الأمر في عبارة «سجناء الرغبات» على أنّ المراد هو أنّ «الرغبات» سجونٌ للناس الذين لم يستطيعوا التخلّص منها والذين هم، تبعاً لذلك، «محرومون من الشمس»(أو - ما دام المقطع الأول يسمح بهذا التفسير، يمنعون الأطفال من الشمس). والوجه المقابل لتقنية «الحرفي» عند توماس أنّه رغم استخدامه الكلمات بمباشريّة طِفْليّة تقريباً وبـ «براءة» في خاصيات الاستخدام، فإنّ الإحالة «الواقعية» للكلمات تكون غالباً إلى «الوقائع» التي لا يعرف عنها سوى البالغ المحنَّك. وفي هذه النقطة يكون على من يبتغي فهم لغة توماس أن ينظر

(1) ديلن توماس: رسائل إلى فيرنون واتكنز Letters to Vernon Watkins، إعداد فيرنون واتكنز (لندن، 1957)، ص 81. وثمّة تعليق لم نرَ فائدة في ترجمته.

قبل أن يقفز. والقفزة التي لا غنى عنها ههنا هي إلى التفسير الفرويدي للنفس. (أعني أيضاً ـ بمعنى تقريبي تماماً ـ إلى رؤية بليك للنفس). أمّا في ذلك التفسير فإنّ أولئك الذين قمعوا رغباتهم يكونون دائماً منشغلين جدّاً بقمعها لأنّهم قطعوا أنفسهم عن الحياة كما يمكن أن تكون على نحو طبيعي (انظر «منعت عنهم الشمس»). وهكذا فإنّ «سجناء الرغبات» أناسٌ يعانون من صور القمع، ويربطون هذه العملية (اعتباطاً) بابتسامات المنقذ؛ وليس ثمّة ارتباط حقيقي بين صور القمع وابتسامات المنقذ؛ فالمقموعون هم أنفسهم الذين أنشأوا الارتباط وأحالوا ابتسامات المنقذ سجوناً. و«مغلقة» هي أيضاً «حرفية» بهذا المعنى الخاصّ المزدوج. وبالطريقة المباشرة لدى الطفل، تشير إلى أنّ الابتسامات ليس لها مفاتيح. لكنه هناك أيضاً قفزة يمكن أن تتمّ إلى موقع سيكون فيه للمنقذ ارتباطٌ بالمفاتيح، بالنسبة إلى العقل الفطن. والقفزة الضرورية إنّما هي إلى القدّيس بطرس St Peter، الذي قال له السّيد المسيح (إنجيل متى، 16, 18-19)، «أنت بطرس، وعلى هذه الصخرة سأبني كنيستي؛ وبوابات جهنّم لن تنتصر عليها. وسأعطيك مفاتيح مملكة السّماء». (ومشكلة كيف يمكن أن يعرف الإنسان أية طريقة للقفز، للوصول إلى المكان الصحيح للمعرفة والتداعيات وكذا لإدراك المعنى «الحرفي» أو «الواقعي» في هذه الأوصاف التصويريّة، هي مشكلةٌ ستتكرّر في صورة أكثر حدّة، عند درس بعض الإلماعات الأدبية، لاحقاً في هذا التعليق. وربما يكفي ههنا أن نلحظ أنّ ارتباط القديس بطرس بالصخرة، وغلبة دلالات الصخرة في القصيدة، واهتمامها بـ «الكنائس»، هذه الأمور جميعاً تجعل مثل هذا الحدس أمراً مقبولاً)[1].

---

(1) عن الصعوبة البالغة للمشكلة، قارن مناقشة بيردسْلي، في كتابه علم الجمال Aesthetics، ص 158، لمعالجة أولسون (ص 74) للسّونتّو الخامسة من Altarwise by owl-light: «من العسير أن نرى أية مبادىء معقولة ستبرّر منهج التحليل الذي استخدمه إلدر أولسن.. فهو، على سبيل المثال، يقول «ومن الغرب العاصف جاء جبريل ذو المدفعين» يشير إلى مجموعة نجوم فرساوس Perseus، لأن فرساوس يمتلك سلاحين، سيفه ورأس المِدوزة Medusa؛ والمدفعان يذكّران بـ «الغرب الضاري Wild West [غربي أمريكا قبل خضوعه لسلطة القانون] والغرب West يذكّر بـ «البوكر Poker»، والبوكر لعبة ورق، وورق اللعب يوحي بـ trumps [الأبواق + أوراق رابحة في ورق اللعب] وtrumps توحي بـ «البوق الأخير the Last Trump»، ومن ثمّ بـ «جبريل»... فهل ثمة أيّ حدّ للتحليل بوساطة هذا المنهج؟ ـ=

وأحسب أيضاً أنّه ينبغي أن يُلحظ أنّ هناك أيضاً صعوبةً ما في ربط تقنية «الحرفي» عند توماس (حتى إنّ نحن سلّمنا باعتمادها على «وقائع» معقّدة) بتقنياته الأخر وأحياناً بالممارسة المرافقة لتوقع أننا نلتقط انعكاسات التعبير في الاستخدامات المختلفة المميّزة تمييزاً دقيقاً لمقولبات مرتبطة به على نحو مماثل؛ ومن ذلك مثلاً أنّ كلمة «مغلقة keyless» يمكن أن تشارك مشاركة ممتازة في تلك التقنية الجويسية (نسبة إلى جويس صديق توماس) المتمثّلة في جعل التعبير لوح كتابة للدلالات والاستخدامات التي تعتمد طريقة المحاكاة؛ ويلوح لي أنّ كلمة «Keyless» تعطينا ارتداد صدى لـ «clueless»(*)، وإن صحّ هذا فلن يكون هناك شيء يمكن أن يسمّيه الإنسان «حرفيّاً» بشأن هذا المعنى غير المباشر، حتى بشيءٍ من التساهل. ونقول مرة أخرى إنّ هذا التفسيرُ لما يعنيه «الحرفيّ» على مستوى الأسلوب لا يستبعد الاحتمال الآخر في أنّ الأسلوب يسمح أيضاً بشيءٍ من الإشارة إلى موقف خاصّ قابل للتحديد. وسيوضّح تفسير «الحرفيّ» بهذا المعنى أنّ أطفال المقطع الأول ليسوا على نحو مبهم في أيّ سجنٍ للسّجن أو للدّراسة، بل في إحدى مدارس الأحد (مثلما يكون أحد أشخاص المقطع الثالث في كنيسة، وبعد ذلك، في قبر). ونحن عندئذٍ في الموقع الشائك جدّاً حيث إنّ هذا الأسلوب يعني ما يقوله (رغم أنّه لا يقول ما يعنيه في الطرائق التي يقوم بها آخرون) ولكنه يطلب منّا أن نقفز إلى مجالات خاصّة من المعرفة والمصطلحات، وقد يعني أحياناً ما لا يقوله تماماً (كما في «keyless»/ [Clueless]، وقد يمتلك أيضاً إشارة إلى موقف خاصّ يحدّد أخيراً إن نحن استطعنا أن نفهم الاصطلاح المعقّد للقصيدة.

ورغم الصعوبات التي لُخِّصت قبلُ أحسب أنه من المناسب تماماً أن نقول إنّ

= انظر تيودور سبنسر Theodore Spencer، «كيف ننقد قصيدة» في New Republic, CIX (6 كانون الأول 1943): 816 - 817؛ ولكنّه سؤال لطيف أن نسأل في أية نقطة يغدو هجومه ظالماً». ولكن قارن أيضاً بيردسْلي، المرجع نفسه، ص 145: «ربما يُعَدّ التحليل المقترح فرضية تُختبر من خلال قدرتها على تفسير أقصى قَدْرٍ من المعلومات في كلمات القصيدة ـ بما فيها إيحاءاتها المحتملة ـ وفي معظم القصائد التي يمكن أن تقدّم لها فرضيات بديلة سيثبت في النهاية أنّ إحداها أسمى من الأخرى».

(*) تعني Clue عادة مفتاحاً لحلّ لغز أو غيره. [المترجمان].

المقطع الأول قد أفلح في أن يجعل من الصعب كثيراً أن يحصل المرء على أيّ معنىً منه حتى يقفز إلى افتراضات نظرية الطبّ النفسي الحديثة في أنّنا لا يمكن أن نقرأ القصيدة البتّة دون أن نكون مدركين أنها سترتبط اهتماماتها بما يُتوقَّع أن يعرفه عن فرويد أيُّ قارىء رفيع الثقافة. (ليس من شأني أن أناقش ما إن كان الشاعر «يمتلك حقّ» التسليم بهذه المعرفة؛ سأناقش فحسب مسألة أنّ الشاعر يسلّم بها).

في المقاطع اللاحقة لا يستبين القارىء بوضوح مرحلة التطوّر النفسي التي تشير إليها الكلمات. فالوضوح في «الأطفال» و«سجناء الرغبات» لا يستمرّ فيما يأتي؛ إذ نُترَك وليس بين أيدينا سوى أدواتنا الخاصة في عملية وضع متكلّمي المقاطع اللاحقة في مكانهم المناسب فوق الخارطة الفرويدية. وإن كنّا نُزوَّد بالمفاتيح التي تمكّننا على الأقلّ من فعل هذا. (وإن كان ثمة شكوى من أن الشاعر يسأل عدداً منّا، فإنه يمكن أن يُجاب بأنّ لديه عدداً حصل عليه بأية طريقة، لأنه، كما يظهر الآن، لا يهتم بعلاقة الناس بالمنقذ وبالآخرين فحسب، بل بالدوافع النفسية داخل الناس).

يتحدّث المقطع الثاني عن «الصيحة الهائلة». وعلى قدر ما يرتبط هذا بالمنقذ، سيبدو أنه يعني الصّرخة من الصَّلب. ولكن ماذا يمكن أن يعني، في المخطّط الفرويدي، قولُنا إنّ المتكلّمين في القصيدة أخفوا مخاوفهم في مخابىء الصيحة الهائلة وملاجئها؟ - يبدو معقولاً أن نفترض أنّ هذا البيت، الذي يعقب النمطَ اللغويّ في البيت الأخير من المقطع الأول ينبغي، على غرار ذلك، أن يمتلك دلالة نفسيّة ودينية في نمط فكره. ويمكن على الأقلّ أن نعدّ أن المظهر النفسي الذي يشار إليه هو المظهر الذي يعقب الطفولة، ما دام الأطفال في هذا المقطع قد رجعوا إلى الماضي؛ ومن هنا فإنّ افتراض أنّ هذا هو مظهر المراهقة تؤيّده عبارةُ «الاضطراب الآمن» - التي يمكن أن يقول المرء إنها كانت وصفاً واقعيّاً لمراهقة عادية - كما تؤيّده حقيقة أنّ المقطع يكون مفهوماً إن نحن أرجعنا لغته إلى مرحلة في تطور النفس يكون فيها الاهتمامُ الغالب ارتباطاً معقّداً بصورة الأب، رمز السلطان الذي يُضمر له المراهقُ الثائر مشاعر الكراهية، والإثم، والخوف وتوقّعاً لا شعوريّاً، وحتى رغبة، بالعقوبة. وعلى نحو مماثل

فإنّه يمكن القول، بلغة دينية، إنّ المنقذ يغدو كبشَ الفداء (الموقف الديني الذي يعكس الموقف الانفعالي). على أنّ علاقة المقطع الثالث بهذه السلسلة من الفِكَر ينبغي أن تعالج لاحقاً، مخافة أنّه سيكون علينا في معالجتها في هذه النقطة أن نحمِّل أسلوبه كلّ ثِقَل القراءة التي يمكن أن يوجد تأييدها في مظاهر للقصيدة لمّا تناقشْ بعدُ.

وهكذا يحدث في المقطعين الأول والثاني أنّ شيئاً إنسانيّاً حول المنقذ يغدو (مجازيّاً) بالنسبة إلى مكرِّسيه شيئاً مبنيّاً من الصخر أو الحجر ويكرِّس لأغراضٍ ترتبط بالسِّجْن [«السجون Jails»]، أو بالثقافة والتعليم [«دراسات studies»]، ومن ثمّ بالخوف والشدّة والاختباء [«مخابىء lairs»] وبالجنون والملاذ [«الملاجىء asylums»]. وفيما يتّصل بهذه «المخاوف» التي كانت «متوارية» في «المخابىء والملاجىء»، يمكننا أن نسأل: هل البهيمة في المخبأ مخيفة fearful أو خائفة fearsome؟ ـ هل الملجأ asylum(*) مستشفى للمجانين أو حَرَم؟ ـ سيبدو أنّ المجاز يغدو غامضاً ومتناقضاً معاً. وهو الآن أكثر تعقيداً (يتضمّن تواري البهيمة والمجنون) وكذا في الوقت نفسه أكثر جدارة بالشفقة (إن نحن نظرنا إلى المسألة من جانب البهيمة المصيدة أو المجنون). والمنقذ يتغيّر أيضاً؛ تقدّمُه من الابتسامات إلى الصَّرخة الهائلة بسبب الصّلب. وما يجري هو أنّ المنقذ ومكرِّسيه يتغيّرون معاً.

وفي المقطع الثالث فإنّ التداخل النّامي بين المنقذ والمؤمنين يمضي خطوة أخرى ثانيةً: فبينا يلجأ المؤمنون في المقطع الثاني إلى المنقذ في حالٍ من الخوف والتشوّش العقلي، إذا الخوفُ والتشوّشُ في المقطع الثالث تحلّ محلّهما متعةٌ سارّة (ومنحرفة بوضوح):

كان هناك تسبيح يُسمع
في كنائس دموعه،

(*) من معاني كلمة asylum، بل أول هذه المعاني، الحَرَم أو المقدِس: مكان (كالكنيسة) لا تُنتهك حرمته كان المدينون والمجرمون يفزعون إليه، في العصور الخالية. ومنها أيضاً: حق اللجوء السياسي، ومأوى العميان، وملجأ للأيتام، ومستشفى للأمراض العقلية... [المترجمان، انظر: المورد].

وتحت سلاحه الأملس تنهدتَ عندما أطلق،

وههنا فإنّ الترابط اللغوي المتوتّر الذي كان لافتاً للنظر كثيراً في «أخفينا. . . مخاوفنا في. . . الصيحة» يسمح بترابطٍ أقلّ توتّراً «تسبيح يسمع في الكنائس». والمنذورون الآن «تحت سلاحه الأملس». والمنذورون الآن يبتهجون ـ في المعاناة، كما سيبدو؛ وهم «يسكبون دمعة للفرح في الـ. . . فيضان»، يلوح أنّ الناس المقصودين هنا من روّاد الكنيسة، ويمكن افتراض أنهم راشدون، و«التسبيح» الذين يستمتعون به، إن كان للكلمة أساسٌ واقعيّ واضح ومحدّد، ربما يكون موسيقا كنسية متقنة، أو ترنيمة حربية، أو «موسيقا» الدموع؛ فاللغة تفسح المجال لهذه التفسيرات قاطبةً ـ والتسبيح في سائر الأحوال هو من ذلك الذي يسمعونه في الكنائس. وجدير بالملاحظة أيضاً أنّ «كنائس دموعه» يمكن أن تؤخذ في وجهة واحدةٍ غير مجازية البتّة (إن نحن ربطناها بالاستخدامات الأخر)؛ وربما يتحدّث المرء دونما مجازٍ عن «كنيسةٍ للقدّيس ميخائيل وكلّ الملائكة»، وهذه طريقة مقبولة لتسمية الكنائس وإعطائها تكريساً خاصّاً. وقياساً على ما تقدّم فإنّ «كنائس دموعه» تعني شيئاً من قبيل كنائس «مكرَّسة لـ» الدموع؛ وبوصفها مجازاً مماثلاً لأعضاء أُخَر في هذا النمط المجازي في القصيدة، فإنها تعني أنّ دموع المنقذ قد حُوّلت إلى كنيسة منظّمة يسبّح أعضاؤها في المعاناة، وفي أيّ شيء آخر يرمز إليه «التسبيح» في السّياق. وعند ترجمة هذا المقطع إلى النظام الفرويدي، يمكن افتراض أنّه تفسيرٌ لما يُزعم أنّه عنصر «المازوشية السّادية» في بعض المواقف الدينية ولما يُزعم أنّه عنصر انحراف في الانفعالات الشخصية لدى أولئك الذين يجدون هذه المواقف الدينية ملائمة.

لنوجزْ ما قمنا به حتى الآن: بمساعدة هذا النمط اللغوي الضئيل الذي يستخدم صور الأبنية، وجدنا أنّ الطائفة الدينية للمنقذ، كما قدّمتْها لنا القصيدةُ، مختلفةٌ جذريّاً عن طبيعة المنقذ نفسه؛ فالتابع يعيد صياغة المنقذ في مفهومه الخاص بتشويهه ليطابق الآراء المشوّهة والمؤسسات التي تسيطر على المجتمع؛ ففي المقطع الأول تُتّهم الثقافة؛ وفي المقطع الثالث تُتّهم الكنيسة المنظّمة. فما المتّهم في المقطع الثاني إذن؟ ـ أي، أيّة مؤسّسة أو أيّ مظهر للمجتمع المنظّم يُشار إليه في «المخابىء والملاجىء»؟ ـ لا أرى أيّة طريقة ميسورة

للإجابة عن هذا السؤال على نحو مقنع في هذه المرحلة، لكنه قد يثبت فيما بعد أنّ مظاهر أخر في هذه القصيدة توحي بإجابة مقبولة. والمقطعان الرابع والخامس يتطلّعان إلى العلاج، الخلاص الجديد، الذي يوصف في نهاية القصيدة بأنّه فَلْقُ «الصخور». وهذا العلاجُ ليس مجرّد حنوٍّ أخويّ، كما في المقطع الرابع، لأنّ المقطع الخامس يوحي بأن العلاج يكمن أساساً في مستوى أكثر عمقاً، في إباحة الحبّ الجنسي، لأنّ الحبّ الجنسي هو الذي يراه الأَخَوان، في الأبيات الختامية، طاقةً محرِّرة ومحرَّرة. وهذا التحرير يقرِّر النمط الفرويدي في القصيدة.

على أنّ صعوبة المناقشة التفصيليّة لمسلك المستوى الفرويدي في القصيدة تتمثّل في أنّها تُنقل جزئيّاً بوساطة إلماعات أدبيّة. لقد حاولتُ أن أبعد الإلماعات الأدبية عن تعليقي ما استطعت إلى ذلك سبيلاً لأنّ هذه مسألة صعبة المعالجة، لكنّها منذ الآن تصرخ في إعلان القبول. وقبل أن أباشر بهذه الإلماعات على مضضٍ، عليّ أن أشير أولاً إلى عنصر آخر لم يوضح في القصيدة: استخدامها الموزّع بين الوضوح والغموض لصورة الطيور المسهبة، وأوضَحُهُ في «أعول وعمل له عشّاً في الجدار الأزرق السّماوي»، لكنه يلوِّن الأسلوب في عددٍ من المواقع الأخرى أيضاً. وكذا فإنّ أحد الاهتمامات الأخر للقصيدة اهتمامها بالحرب والقنابل المتساقطة، ولعلّ أوضح مظهر له في «الجشع في الإنسان يضرب قريباً وبجوار النار»، و«بؤس البيوت» و«يواجه بشجاعة ميتات. . . أناسٍ . . . غير موجودين»، لكنه أيضاً، كصورة الطيور، يسم الأسلوب في مواطن أخر. وتاريخ القصيدة ـ التي نشرت في أيّار 1940 ـ ينبغي أن يوضع في الحسبان. وإذا ما تساءل المرءُ لِمَ وجب أن يُتصوَّر المتحدّثون في القصيدة بوصفهم طيوراً، فإنّ سببينْ على الأقلّ سيقدّمان نفسيهما: ليس الطائر رمزاً غير مألوفٍ للنفس، ثم إنّه سنة 1940 كانت القنابل تتساقط من الطائرات. وإن بدا هذا لقارئي تسلسلاً اعتباطيّاً تماماً للوقائع (رغم أنّ قارئي، حسب علمي، يمكن منذ الآن أن يقفز أمامي وينتظر بفارغ الصبر وصولَ التعليق إلى صميم الموضوع) فإنّ عليّ أن أسأله الانتظار حتى أمهّد طريقي في الإلماعات الأدبية، مهدّئاً نفسه في أثناء ذلك بالمعلومات الإضافية، ففي سنة 1940 كتب توماس إلى واتكينز:

«سقطت طائرة في كورت رود توتنهام. . . هل أنت خائفٌ هـذه الليالي؟
ـ عنـدما أصحـو من أحلام طيّـار يحترق ـ كـانوا طيّـارين يُقلَون إحـدى الليالي في مقلاة ضخمة: تبدو غريبة الآن، كانت مرعبة آنذاك ـ وأسمع صوت القنابل وإطلاق المدافع على مسافةٍ قريبـة فحسب، أكون مـرتاحـاً جـدّاً لأنّني استطعتُ أن أضحـك أو أبكي. أمّا مـا هـو مـروّع جـدّاً في اعتقـادي فهو صـورة الجند ذوي الألبسـة الرمـاديّة والـوجوه الـرّماديـة، والأذرعة المطوّقة بالسـواد يزحفـون، صباحـاً، دونما صـوت فوق شـارع قرويّ. الأحذيـة فوق الحصىٰ طبعـاً ولكن ليس هناك صراخ التحيـات، التفجير، خطو الإوز. بل صمت مطبق»[1].

إنّ أيّ إنسان يُدخل الإلماعات الأدبية في تعليق على قصيدة ينبغي أن تضايقه الشكـوك. كيف يمكن تثبيت الإلماع؟ ـ وحتى لـو ثُبِّت، فـماذا يعني؟ هـل يمكن تمييز الإلماع من الانتحال غير الواعي؟ ـ وحتى لو أمكن إثبات أنّ الإلماع متعمّـدٌ وممكن إثباته، فما هي القيود التي يمكن أن توضع عـلى ارتباط الإلمـاع (وسياقـه) بمطالب القصيدة التي يوضع فيها؟ ـ ليس هناك مبادىء نقديـة أو قواعـد ناظمـة بشـأن هـذه اللعبـة، رغم حقيقـة أنّ جيمس جـويس و ت. س. إليـوت (ولا نسمّي أكثر من هذين) قد جعلا اللعبة ضرورية، وممتعة، ومحترمة.

والمشكلة الأولى يمكن أن تـوضح فيـما يتصل بـ «منقـذ أندر من الـرّاديـوم». تسلّيت بـالرأي الـذي يقول إنّ هـذا كان إلمـاعاً إلى الأبيـات الافتتاحيـة للقسم الـرابع من East Coker («الجـرّاح الجريـح يمطر بـالأسئلة الفولاذَ الـذي يسأل الجـزءَ الذي لم يُسقَ»)، حيث المسيـح هـو «الجـرّاح»، حتى تحقّقتُ أنّ قصيـدة توماس ـ رغم أنها نُشرت [في مجلة I, Horizon، أيّار ـ 1940] بعد ظهور East Coker في ملحق «النيـو إنجلش ويكـلي New English Weekly في 21 آذار 1940 ـ أُرسلت إلى فـيرنون واتكينـز قبل 6 آذار[2]. دعـك، إذن، من موثـوقيـة حكم غير مؤيَّد على عبارة «منقذٌ أندرُ من الرّاديوم».

فـماذا إذن عن إمكانيـة كون «صـوت الأطفال ينـادي من قفر ضـائع» إلمـاعاً

---

(1) «رسائل إلى فيرنون واتكينس Letters to Vernon Watkins»، الصفحات 89 - 99.
(2) ثمة تعليق لم يبدُ لنا كبيرُ فائدة في ترجمته للقارىء العربي [المترجمان].

متعمَّـداً إلى الأطفـال في حـديقـة الـورد في «Burnt Norton» («أسـرعْ، قـال الطائر، اعثر عليهم، اعثر عليهم» [21, I]، «امضِ ، قال الطائـر، لأنّ الأوراق مملوءةٌ بالأطفال، تواروا. . . » [1 ,42 - 43] وعن كون «السنة الجائعـة» و«التنهّدة الهزيلة» معاً استدعاءً مدروساً لـ «نحن الـرجالُ الجـائعون. . . نهزل معـاً [The Hollow Men: A penny for the Old Guy, 11. I,3]؟ ـ وعـلى نحو ممـاثـل، يمكن أن تُلمع كلمة «مغلقة» Keyless إلى خاتمـة «الأرض اليباب «The Waste Land» ([5], 11. 411 - 414):

. . . لقد سمعتُ المفتاح
يدور في الباب مرةً ويدور مرة واحدة
ونحن نفكّر بالمفتاح، كلّ منّا في سجنه
يفكّر بالمفتاح.

وقـد تكون «الآن في الـظّلام ليس هناك إلاّ نفسـك ونفسي» إلمـاعـاً آخـر إلى «الأرض اليباب» في قوله:

مَن الثالثُ الذي يمشي دائماً بجانبك؟
وعندما أعدّ، لا يكون هناك إلاّ أنت وأنا معاً

. . . .
لستُ أعرف ما إن كان رجلاً أو امرأةً.

([5] 11. 359 - 360, 364)

وإذا مـا أثبت أيّ من هذه الأصـداء، أو جملة الأصداء الممكنـة، قصـداً إلى الإلمـاع الصريـح إلى إليـوت، فـماذا يمكن أن يعني أيٌّ من الإلمـاعـات أو هــذه الإلمـاعات جميعـاً؟ ـ وإن نحن استـطعنـا أن نحسم السؤال الأول والثـاني وفقـاً لقنـاعتنا، فكم من سيـاق الإلماع يمكن أن يقـال أيضاً إنّـه يُستخـدم لأداء معنى «كان هناك منقذ؟» ـ أعني: هل يتألّف الإلماع من الأبيات التي تمكّننا من تحديده فحسب، أو أنّ السّيـاق المباشر لـلإلماع وثيق الصّلة بـالموضـوع؟ ـ هـل المغـزى الرئيس لـ «الأرض اليباب» على الجملة وثيقُ الصّلة بالموضوع؟ ـ هـل ما نعـرفه عن رمزيّة «الأرض اليباب» وثيق الصّلة بالموضوع؟[1].

---

(1) السؤال الأخـير يمكن أن يعاد تقـريره، عـلى نحو مـربك، في هـذه الصورة: هـل عرف ديلن=

إنّ مشكلة ما «يعنيه» إلماع من الإلماعات تبدو لي متأثّرة جدّاً بالإجابة التي سنقدّمها للسؤال، «هل كان الشاعر مدركاً إيّاه؟» - وابتغاء الوضوح يمكن أن نقول «إلماع» عندما سنقدّم الإجابة «نعم» فحسب. ونقول «أصل Origin» أو «جزء أصل part-Origin» عندما سنقدّم الإجابة «لا». وإذا ما بدا ممكناً لأيّ سبب أنّ الشاعر كان مدركاً له، لكنّه لا يتوقّع من قارئه أن يلحظ حقيقة أنّ صدًى أدبيّاً كان حاضراً، فإنّ مثل هذه الحال تعدّ أصلاً، لا إلماعاً. لأنّه إن لم يكن للأعمال التي يستدعيها الشاعر سوى وضع المزيج الذي غذّى أعمالَه، فسيكون من الخطل التحدّثُ عن «معنى» المزيج؛ فدراسة المزيج هي دراسةٌ لأصل القصيدة، لا معنى القصيدة. أما إن كانت الأصداء متعمّدة ونُبّه القارىء إلى إدراكها بقصد، فإنّ حقيقة الإلماع إليها في القصيدة تكون مظهراً لمعنى القصيدة. (وهذا لن يحسم مسألة ماذا تعني، لكنه سيحسم مسألة كونها ذات معنى).

على أنّ مشكلة «أهو مزيج أم إلماع؟« تظهر في شكل حادّ جدّاً فيما يتصل بالعبارة المتميزة «hindering man» [المقطع الثاني]. وبجانب هذه العبارة يمكن أن نضع أحد تعليقات بليك على«أقوال مأثورة في الرجل «A phorisms on Man لـ «لافاتير Lavater»:

= توماس، وتوقّع من قارئه العادي أن يعرف ويتذكّر، بوصف ذلك متصلاً بالموضوع، ما يخبرنا عنه غروفر سميث Grover Smith في تعليق على استخدام إليوت «جسر لندن يتداعى London Bridge is Falling Down»:

«الأغنية «جسر لندن» ولعبة إفراغها في قالب مسرحيّ يقال إنّها موروثات شعبية من الطقس البدائي المتمثل في قربان التأسيس - في ذبح الضحية لدفع الشرّ عن جسر يبنى حديثاً أو أي بناء آخر. على أنّ كبش الفداء يمثّله في الأغنية السجين وراء الحجارة:

خذي المفتاح واحبسيه فوق، احبسيه فوق، احبسيه فوق،

خذي المفتاح واحبسيه فوق، سيّدتي الحسناء.

وقد حبست البلّادونة Belladonna، السيّدة الحسناء [«رمز الجهال الأخّاذ»، ص 79] تيرسياس Tiresias فوق في قلعة للاستعباد المروّع». - غروفر سميث، الابن، «شعر ت. س. إليوت ومسرحياته: دراسة في المصادر والمعنى T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning» (شيكاغو، 1956)، ص 96 - 97.

ومسائل المعنى والقصد يثيرها غروفر سميث - «ثمة خطر مصدره خشية أنّ الإلماعات المركّبة، سواء أكانت عرضية أو غير عرضية، ستتغلّب على المعنى» (ص 79) - أما في الوضع الراهن للنقد فلا تتوافر إجابات لهذه المسائل.

«ولكنّ الرذيلة، فيما أفهم، سلبية. وهي لا تدلّ على ما قد سمّته قوانينُ الملوك والقُسُس رذيلة... فكلّ نزعة رئيسة عند الرجل ينبغي أن تُسمّى فضيلته الرئيسة ومَلاكه الخيّر... نكبةُ إهمالُ الفعل لدى النفس ومنع الفعل hindering لدى الآخر؛ هذه رذيلة، لكنّ كلّ فعل [من نزعة فردية مقحمة ومنتدبة] فضيلة. ومنع الآخر ليس فعلاً؛ هو نقيض الفعل؛ إنه قيدٌ على الفعل في أنفسنا وفي الشخص الممنوع، لأنّ من يمنع شخصاً آخر يهمل واجبه في الوقت نفسه.

قتلٌ منعُ الآخر.
سرقةٌ منعُ الآخر.
الغيبةُ، وتشويهُ السّمعة، والاحتيالُ، وأيُّ شيءٍ سلبي، رذائل.

لكنّ أصل هذا الخطأ عند لافاتير ومعاصريه افتراضهم أنّ حبّ المرأة إثمٌ؛ ومن ثم فإنّ كلّ أنواع الحبّ والعطف آثامٌ في رأيهم»[1].

في هذا المقطع تعني كلمة «Hindering» شيئاً أكثر ملاءمة لمعنى ديلن توماس في المقطع الثاني، منه لاستخدامها العادي (الذي تعني فيه الحيلولة دون شيء أو اعتراضه) ما دام السّياق في القصيدة يظهر أنّ «hindering man» [الرجل المتحفّظ] قاسٍ ومؤذٍ ومخيف. وفضلاً عن ذلك فإنّ الإشارة إلى «أصل هذا الخطأ... افتراضهم أنّ حبّ المرأة، إثمٌ» وثيقةُ الصلة جدّاً بموضوع القمع في المقطع الأول وبإباحة الحبّ في المقطع الخامس. ولا أحسب أنّه يمكن أن يكون هناك أي شكّ في أنّ توماس عرف هذا المقطع واستدعاه شعوريّاً ولا شعوريّاً عندما كتب عبارة «hindering man». لكنّ توماس سيكون لديه مبرّر ضئيل ليأمل أنّ قارئه سيدرك الصّدى؛ كم من الناس قرؤوا ملاحظات بليك الهامشية؟ - زد على ذلك أنّه في الكتابة إلى فيرنون واتكينز لا يشير - في الدفاع عن العبارة - إلى استخدام بليك للكلمة.

وإثْرَ دفاعه عن «الرجل المتحفّظ hindering man» في هذه

الكتابات الكاملة Complete Writings، إعداد كينس Keynes (1957)، ص 88.

الرسالة مباشرة، يواصل تـوماس دراسـة الأبيات التي تـأخذ أخيـراً شكل:

غبار غربائنا الحقيقيين
يعبر من خلال أبواب بيتنا الذي لم يُدخَل.

يظهر أنّه بدلَ كلمة «يركب ride» [في النّص] كـانت لديـه أولاً كلمة «أطـير Fly» ، وأنّ ثمّة إيحاءً بأنّ كلمة «يتسرّب seep» هي بديل كلمة أخرى:

«لا، فأنا لا يمكن أن «أتسرّب seep» مع الغبار، وما لم تُعدّ كلمـة أفضل من هذه فسيبقى صحيحاً أنْ «أطير Fly».
(ص 81 - 82).

[في الحـاشيـة:] لأنّ «أطـير Fly» في البيت الأخـير والثـاني في النـظم الأخـير هي لـديّ الآن «ride». أنــا مستيقن من ذلـك: فهي مقــاتلة بخفاء، وهذا ما أردته».
(ص 83).

وعلى الرغم من أنّه يقدّم إيضاحاً لاختياره فإنّه لا يأتي ههنـا مرة أخـرى بأيـة إشارة إلى الأبيات الشهيرة من «السّيدة الحيّية Coy Mistress» لمارفل، التي تبدو تومض مباشرة تحت سطح أسلوب أبياته الخمسة الأخيرة:

Then Worms shall try
That long preserv'd Virginity:
And your quaint Honour turn to dust;
And into ashes all my Lust.
The Grave's a fine and private place,
But none I think do there embrace.
....
Now let us sport us while we may;
And now, like am'rous birds of prey,
....
Let us roll all our strenth, and all
Our sweetness, up into one Ball:

And tear our Pleasures with rough strife,
Through the Iron gates of Life.

أي :

وعندئذٍ ستختبرُ الدّيدان تلك العذريّةَ التي حُفظت لأمد طويل :
ويتحوّل عفافُك الغريب إلى هباء ؛
وإلى رمادٍ كلُّ تحرّقي .
القبرُ مكانٌ رائعٌ وسرّيّ ،
لكنني لا أحسب أنّ أحداً يعانق هناك .

. . . .

الآن دعينا نلهُ لحظةً نكون قادرين ؛
والآن ، كالطيور العاشقة للافتراس ،

. . . .

دعينا نكوّر كلَّ قوّتنا ، وكلّ
حلاوتنا ، في كرة واحدة :
ونمزّق سرورَنا بنزاعٍ عاصف ،
خلال البوّابات الحديدية للحياة .

قارىءُ الشعر الذي يعرف هذه الأبيات (كَمَنْ لا يعـرف؟) لا يمكن أن يخفق في أن يحصل من لغتها المجازية الجنسيّة ـ ومن «هباء» ، و«عـاصف» و«البوابـات الحديدية» و«العذرية التي حفظت» ـ على استدعاء قادرٍ تماماً على جعله واعياً تمام الوعي النزعةَ الجنسّية في أبيات توماس الختامية ـ حتى إن لم يجعل تلك الأبيـات تنادي «مارفـل» إليه ، وتجعله يسـأل ماذا أراد تـوماس بهـذا الاستدعـاء لطريقـة مارفل .

وإن كان الأمر لمجرّد أنّ مارفل قد جعـل هذا النـوع من المجاز الجنسي كتـاباً مفتوحاً للقـارىء الحديث للشعـر ، فإنـه لا شيء يثيرنـا من حيث هو غـريبٌ في اللغة المجازية للغبار الذي يعبر من خـلال أبواب بيت لم يُـدخل . لكنـه عندمـا يتحدّث توماس عن «حبّ حريريّ وخشن» يتوقّف المـرءُ بغتةً للحـظة . إذ يمكن أن يُقرأ بوصفه كناية عن «الأنثى والذكـر» ، ويترك عنـد ذلك الحـدّ ، لكنّه من

العسير على المرء أن يستبعد من تذكّره تلك الأبيات من «العاشق الكبير The Great Lover» لبروك Brooke:

ثمّ، العطف المعتدل البرودة للمُلاءاتِ، الذي
يبدّد التعبَ سريعاً؛ والقبلة الذّكريّة الخشنة
لـ «البطّانيات»؛

ويبدأ المرء بالتساؤل عمّا إذا كان توماس اعتمد على هذا الاستدعاء في أن يجعل «القُبلة الذكريّة الخشنة» جزءاً قريباً جدّاً من معنى بيته، إذ سيكون مستحيلاً على القارىء أن ينسى النقطة الأساسية المتمثِّلة في أنّ رسالة الولديْن ليست رسالة الحُنوّ الإنساني فحسب بل هي أيضاً ـ من حيث هي في أساس كلّ شعور إنسانيّ فائق ـ رسالةُ النشاط الجنسي غير المخوف. ومراجعة السّياق الذي يكون الإلماع (إن كان إلماعاً) جزءاً منه، لن تحلّ مسألة ما إن كان توماس استدعى «القبلة الذكريّة الخشنة» على نحوٍ واعٍ، ثم توقّع من قارئه أن يفعل ذلك، لكنها ستحلّ لزاماً مسألة كون «العاشقً الكبير» مصدراً على الأقلّ أو ليست مصدراً، لأنّ خاتمة تلك القصيدة تنطوي على عددٍ من نقاط الاتصال بموضوع توماس وأسلوبه، وفي الوقت نفسه بموضوع مارفل وأسلوبه. وتمضي خاتمة «العاشق الكبير» هكذا:

ولا عواطفي جميعاً، ولا صلواتي جميعاً، لديها القدرة
على إبقائهم معي في بوابة الموت.
سيمثّلون دور الآبق، سيعودون بنفَس الخائن،
يقطعون الرّباط السّامي الذي عقدناه، ويبيعون عهد الحبّ
والميثاق المقدّس للتراب.
ـ أوه، لا شك في أنني، في مكان ما، سأُفيق،
وأقدّم ما بقي من الحب ثانيةً، وأتخذ
أصدقاء جديدين، هم اليوم غرباء...
....
يا أحبّائي الأعزّاء، أيّها الناكثون بالعهد، مرةً أخرى
هذه آخرُ هديةٍ أقدّمها: بعد أن سيكون الناس
عرفوا، والعشّاق اللاحقون، البعيدون جدّاً،

يطرونكم: «كلُّ هؤلاء كانوا محبوبين»؛ قولوا: «أحبَّ»[1].

ويلوح لي أنّ هذه تعيد مشكلة «المزيج أم الإلماع؟» إلى الواجهة. فمن وجهةٍ ثمة مقدارٌ من الصِّلات اللفظية المتفرّقة بين مقاطع توماس وبروك ومارفل، يكفي للإيحاء بـ «العنقود المتداعي» في العقل قبل الفنّي pre-artistic، الذي سيعلّل على نحو مرضٍ التشابهات اللفظية بين القصائد الثلاث دون تدخّل أية نظريّة في الإلماع المدروس. ومن وجهة أخرى فإنّ المرء لا يتوقّع ذلك العنقود المتداعي الذي سيكون لما يدخل فيه هذه الدرجةُ العالية من الانسجام التي تحظى بها هذه المقاطع إذا ما درس المرءُ، متجاوزاً الصِّلات اللفظية الصّرفة، خاصيةَ السّياق الكامل الذي يأتي فيه كلّ مقطع: القصائد التي يقارن بينها في التفصيل اللفظي تتحلّى بخاصية لافتة للنظر جدّاً هي أنّ كلاًّ منها حين يُنظر إليها بِوَصفها كلاّ وثيقةُ الصّلة بموضوع توماس. فقصيدة بروك عهدٌ شعريّ، يصل إلى ذروته في رسالة تُقدَّم: «قولوا»، «أحبّ»؛ وقصيدة مارفل تُدافع عن موقف محدّد إزاء الحياة والحبّ؛ ويعلن «أخوا» توماس رسالة الحبّ على الأشهاد. وفي القصائد الثلاث جميعاً تقدِّم الرسالةُ، إن جاز التعبير، بأسنان القبر. ونوعُ الحبّ في القصائد الثلاث جميعاً بشريّ ماديّ لا محالة. وعلى قدر ما يهتمّ «بمعنى» الإلماع، فإنّ الموقف هو أنّ القصيدة المُلمَع إليها تعالج اهتماماً من نوع اهتمام توماس نفسه، وتعالجه على نحو تؤيّد فيه وجهةَ نظر قريبة من وجهة نظره. والبيت «وضعْ وجنتك أمام الصّدفة التي شكّلتها الغيمة» (عبارة أخرى تبدو تطلب التفسير بإلحاح) يوحي بصورة مرئيّة وملموسة في الأبيات السّتّة الأخيرة في سونتّو «النجم الساطع Bright star» للشاعر كيتس:

توسّدتُ النّهدَ الناضج لمحبوبتي الشقراء،
لكي أتحسّس دائماً منخفَضه ومرتفَعه الناعمين،
وأصحوا دائماً في اضطراب عذب،

وههنا فإنّ قوة الارتباط بموضوع سياق الإلماع معقّدة جدّاً، وكأنّ ذلك لتعويض الرِّقة في الإلماع، الذي هو رقيق جدّاً في علاقاته اللفظية الصّرفة بحيث

---

(1) عن القصيدة كاملةً، انظر «القصائد المجموعة لروبرت بروك «The Collected Poems of Rupert Brooke » (لندن، 1918)، الصفحات 18 - 20.

يَعجب المرء مما إذا كان «يرى الأشياء» وهو تعوم أمام عين العقل. و«السّونتّو» نفسها تضع رمز الثبات هذا مقابلَ الرمز في «الأمواه المتنقّلة في مهمتها الشبيهة بالكاهن في الغسل التطهّري حول شواطىء إنسان الأرض»، وترفض طهارةَ «الثلج الحديثِ السّقوط» والأمواه «الشبيهة بالكاهن»، في مصلحة الحبّ الإنسانيّ. وهذه هي أيضاً السّونتّو التي كانت لأمدٍ طويل تسمّى «سونتّو كيتس الأخيرة»، رغم أنّه معروفٌ الآن أنّ هذه لم تكن كذلك، فإنّها مرتبطةٌ ارتباطاً متيناً بموت كيتس. (في قصيدة توماس يأتي البيتُ الذي يذكّر بكيتس مباشرةَ قبل «الآن في الظلام . . .»). وإن كان هذا إلماعاً حقيقةً فإنّ سياقه ليس مجملَ السّونتّو فحسب، بل أيضاً الظروف التي اكتنفتها، والتي يعيد كولفن Colvin وصفها على هذا النحو:

«على متن سفينة في الليلة نفسها استعار كيتس نسخة قصائد شكسبير التي كان أعطاها سيفيرن Severn قبل بضعة أيّام، وكتب له بوضوح ودقة، على الصفحة البيضاء قبالة العنوان «شكوى عاشق A Lover's Compluint»، السّونتّو الجميلة التي يعرفها جيّداً كلّ عشّاق الإنجليز: -

Bright star, would I were steadfast as thou art,

أيّها النجمُ السّاطع، هل لي أن أكون ثابتاً مثلك»،

وقد تعلّق سيفيرن في أخريات حياته تعلّقاً شديداً بانطباع مُفادُه أنّ السّونتّو قد أُلّفت له في يوم إنزال دورزتشاير Dorsetshire. واللّورد هاوتن Houghton في «حياته وآثاره الأدبية» يؤكّد تأكيداً واضحاً - وقد بدا لنا جميعاً حقيقةً رائعة ومعزّية في مأساة أيام كيتس الأخيرة - أنّ إلهامه الأخير في الشعر ينبغي أن يكون قد اصطبغ بصبغة ذلك الجمال الفاتر. . . لكنّ السّونتّو كانت، حقيقةً، نتاجَ تاريخ سابق[1].

وفي الصحيفتين 493 و494 يورد كولفن الصورة الأولى للسّونتّو، وربّما لا يكون ذا أهمية أنّه في الرواية الأولى جاء البيتُ الذي نحن بصدده هكذا: «الوجنة - الموسّدة على نهد محبوبتي الناضج الأبيض».

(1) سدني كولفن، «جون كيتس John Keats»، الطبعة الثالثة (لندن، 1920)، ص 492 - 493.

طبيعي أنّه لا يمكن أن يكون هناك جزمٌ بشأن ما تكون الذاكرةُ البشرية قادرةً غليه عند مستوى ما قبل الوعي، لكنه يبدو كافياً افتراضُ أنّ توماس، غيرَ مدركٍ لما كان يفعله، يلتقط (متى اقترب من قصائد أخر) سياقات وثيقة الصلة على نحو محتوم ومعقّد. وفضلاً عن كون السّياق وثيقَ الصّلة فإنّه عندما يكون أيضاً سياقاً «يعرفه كلُّ عاشقٍ إنجليزي»، وعندما ينبغي استدعاؤه لإلقاء الضوء على مناسبة تعبيرٍ غريب من نواحٍ أخرى على نحو يعزّ تفسيره، يبدو استنتاجاً معقولاً أنّ توماسَ عرف ما كان يقوم به وتوقّع من قارئه أن يرى أنّه كان يقوم به وأن يدرك المضامين ـ خاصّة عندما تكون هذه الملامح مكرَّرة بثبات في عدد كبير من الإلماعات.

ولأنّ للقصيدة «مقدّمةً» و«خاتمةً» في تصميمها، لا يمكن توقّعُ أنّ الإلماعات جميعاً ستدخل في سياقات يُدافَع فيها عن الجسديّة أخيراً بوصفها قيمة إيجابيّة. ولعلّه في الجزء المتقدّم من القصيدة يكون الجانبُ الآخر من المناقشة أكثر اتصالاً بالموضوع. ففي المقطع الأول، حيث «الأطفال... اجتمعوا... ليسمعوا الملاحظة الذهبية تأوي إلى الأخدود»، يمكن أن نرى إلماعاً إلى «الإبحار إلى بيزنطة» للشاعر ييتس، إن كانت عبارة «تأوي إلى الأخدود» تعيد إلى الذهن عبارة «perne in a gyre».

أيّها الحكماء الواقفون في نار الرّب المقدّسة
كما في الرّخام الذهبي في جدار،
تعالوا من النّار المقدّسة، perne in a gyre
وكونوا سادة الغناء في نفسي.

ـ و«الصوتُ الذهبي» يذكّر بالطائر «الجاثم على غصن ذهبيّ يغرّد... فيما هو ماضٍ، وفيما يجري، أو يأتي»؛ على أنّ موضوع ييتس، الفرار من الجنسّية البشرية إلى «حيلة السّرمديّة»[1]، على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية ههنا، وربما يكون ممكناً أيضاً أنّ تميُّزَ «في السجون والدراسات» ذو علاقةٍ ما بكونه مصمَّماً لتكييف الإلماع مع «القلعة The Tower» لييتس ـ

---

(1) انظر «القصائد المجموعة Colleted Poems»، الصفحات 217 - 218.

والآن أينبغي أن أحمل نفسي،
على إجباره على الدراسة
في مدرسة تعليمية
حتى يفسد حطام الجسد
ببطء في الدّم

. . . .

لا تبدو إلاّ غيوم السّماء
عندما يخبو الأفق؛
أو صرخة ناعسة لطائر
وسْطَ الظّلال القاتمة

لن يكـون غاب عن المـلاحظة كيف أنّ هنـاك إشارةً مـا إلى الطائـر في سياق هذه الإلماعات. وهي حقيقةُ أنّ هـذا يمكن في أيّة حـال أن يزيـد الاطمئنان إلى اقـتراح أنّ مـقـطعـاً من «المـقـدمـة Prelude» لـوردزورث (روايـة 1850 ,5 ,372- 379) له علاقةٌ ما بـ «الصيحة الهائلة» في المقطع الثاني (رغم أنّ هذا، على غرار تذكّر سوينبرن Swinburne في «النَّفَس القاتل murdering breath»، له ـ إن كان ثمّة أيّة صلة ـ اتصالٌ ببعض المسائل المرتبطة بالمقـطع الثاني الـذي تركتُه حتى الآن لوجهة واحدة) وكذا الاطمئنان إلى اقتراح أنّ عبارة «تحت ذراعه الأملس تنهدتَ عندما أطلق»، التي تذكّر فيما مضى بعبارة الكتاب المقدّس «تحت ظـلّ جناحيـك»، تذكّـرُ أيضاً بعبـارة «أيّهـا الأب، ليس تحت ريشـك» في The Werck of the Deutschland [المقـطع الثاني عشر] حيث سيـوضـح مـوضـوعُ المعاناة والتضحية و«الألم المبرّح والبغيض» الذكرى الماضية. وتكرار صورة الطائر لا يوحي بالعمْد فحسب، بل يوحي حتى بالرويّة. ويغدو مجازُ الطائر واضحاً في الشطر الأخير من قصيدة توماس، وتقوم هـذه السّياقـات بشيءٍ ما للتمهيـد له؛ ولعلّها تعطي إشارة أيضاً إلى حقيقة أنّ الإلماع جائزٌ، وقد يراد بها أن تثير مسألة ما ينبغي أن يكون عليه التأثيرُ المتبادل بين الطيـور وميراث الأدب الإنجليـزي. ويلوح ممكناً على الأقلّ أنّ «الطائر» رمزٌ للشاعر (وكـذا للنفس، وللمحاربـين في معركة جويّة)، ما دام الوضعُ الآن لا يبدو وضـعَ إلماع متقـطّع إلى قصائـد أخر بل وضع تحديد مؤكّد لمواقفَ انفعالية ودينية واجتماعية فيما يتصل بأوضاع شعرية

مماثلة. ولإكمال قائمة التراكيب في المقاطع الثلاثة الأوَل التي تمتلك (إن صحّت اقتراحاتي) خصوصيةَ استيعاب إلماعٍ أدبيّ يستخدم مجاز الطائر، على المرء أن يتنبّه إلى العبارة الشديدة الغرابة «لم يستطع أن يصرخ بالأرض could not cry On to the ground». (وقد يكون ذا أهمية أن نذكر أنّ «On to» هي تعديل للنصّ كما ظهر في مجلّة Horizon، حيث القراءة هي « on». ويوضّح تعبير «On to» أنّ أولئك الذين لم يستطيعوا أن يصرخوا كانوا «فوق» الأرض، أو، على الأقلّ، تسقط دموعهم من علٍ، وربما يمكن افتراض أنّ التغيير جيء به لإظهار هذا). وليست (جيرترود شتاين Gertrude Stein) كاتبةً معروفة عند الكثيرين، إلاّ أنّ اقتباساً واحداً من عملها، على الأقل، يظهر في «الاقتباسات المألوفة Familiar Quotations» لبارتلت Bartlett (الطبعة الحادية عشرة، منقّحة وموسّعة، 1937). والاقتباس من لحن القدّيس إغناطيوس في «أربعة قدّيسين في ثلاثة فصول Four Saints in Three Acts» - أوبرا كلمات جيرترود شتاين، موسيقا فيرجيل تومسون Virgil Thomson. وقد اقتبست من نصّ فان فختن Van Vechten:

> [لقد سمع عن ثالث وسأل عنه كان عَقْعقاً في السّماء]. إذا كان العقعق في السّماء فعلى السّماء لا يستطيع أن يصرخ وإذا كانت الحمامة على الأرض واحسرتاه فإنه يستطيع واحسرتاه[1].

هكذا الغموض عند جيرترود شتاين حيث يكون المرء مدفوعاً إلى إهمال سياق هذا المقطع، والاقتصار على ملاحظة أنّ لحن القدّيس إغناطيوس احتل المقام الأوّل في موسيقى «طيف الشبح المقدّس Vision of the Holy Ghost». لكنّ «سيناريو» موريس جروسّر، الذي يصف الرواية الأصلية، فيه عدد من النقاط الغريبة المثيرة للاهتمام. فـ«القدّيسة تيريزا، لأسباب الملاءمة الموسيقية، تمثّلها مغنّيتان تلبسان اللباس نفسه» (العمود 1)؛ «القدّيستان تيريزا ألبستا زيّ الكرادلة» (العمود 2)؛ «استخدام الفنانين السود في الرواية الأصلية كان نتيجة إعجاب الملحّن بسبب طبيعيّة تناولهم للموضوعات الدينية» (العمود 2 - 3)؛

---

(1) «الأوبرات والمسرحيات الأخيرة لجيرترود شتاين Last Operas and Plays by Gertrude Stein»، إعداد كارل فان فختن (نيويورك، 1949)، ص 468.

الفصل الأول. . . يمثّل موكباً، أو حفلة مدرسة أحَد. . . القدّيسة تيريـزا تصدر أمر القدّيسين ومشاهد الزائـرين من حياتهـا القدّيسيـة» (العمود 3)؛ «القـدّيسة تيريزا الثانية. . . تتشاور مع القـدّيسة تـيريزا الأولى»(العمـود 3) [راجع «هـل يمكن أن تكون قدّيستان قدّيسـةً واحدة»]؛ «وهي تثـور وتتساءل «هـل يمكن أن يكـون للنسـاء أمنيـات؟» (العمـود 3)؛ the compère and commère، أمـام ستارة البيت، يناقشان إمكانية أن يكون هناك فصل رابـع» (العمود 6) ـ ويمكن افتراض أنّ هذا مرتبط بالحكم الأخير، الذي أُعدّ له في نهايـة الفصل الثـالث. هذه الملامح وغيرها من ملامح الأداء تجعل المرء يفكّر فيها إذا كانت «مـزيجاً» من قصيدة توماس، رغـم أنّ المرء لا يمكن أن يفترض أنّ تعبير «لم يستطع أن يصرخ عـلى الأرض» «يلمع» إلى أيّ شيء أبعـد من المقطع المستمـدّ من لحن القـدّيس إغناطيوس. ولن يكون هنالك شيءٌ، في استمداده الإلمـاعات لفـاعلية قصيـدته من فاعلية عملٍ لجيرترود شتاين، أكثرَ غرابـة مما يكـون في إظهاره لتـأثير تقنيـة إليوت الإلماعية وتأثير التقنية اللفظية (للإشارة المتزامنة على مستويات مختلفة) عند جيمس جويس. ويبدو ممكناً على الأقلّ أنّ غرابـة القدّيستـين تيريـزا اللتين همـا قـدّيسة واحـدة هي تيريـزا بدت لـه تتحلّى بتـطابق تخييلي مـع معـالجـة إليـوت لـ «تيريزياس Tiresias» (ومثلما يحدث أنّ التاجر الأعور. . . يتلاشى في البحّـار الفينيقي، وهـذا الأخير لا يكـون متميزاً تمـاماً عن فـردينـانـد Ferdinand أمـير نـابولي، تكـون النساء جميعـاً امرأةً واحـدة، والجنسـان يلتقيـان في تـيريـزيـاس «Tiresias» [الأرض اليباب The Waste land: حاشية على 1 .218) ومـع منهج جويس في «Finnegan's Wake»، حيث يكون السقـوطُ في جنة عـدن وسقوط همبتي ـ دمبتي Humpty - Dumpty السقـوطَ نفسَه، وحيث يكـون أيُّ أخـويْن أيَّ اثنـين من الإخوة، ثمّ (بشيءٍ قليـل من المبالغـة) كلُّ شيء يكـون كـلَّ شيءٍ آخر يمكن أن يُربط بـه على أيّ نحـو من الأنحاء. ولا ريب في أنّـه يتحتّم علينا أن نفترض «تطبُّقَ» الإشارات لنفهم أسلوب القصيدة[1].

لقـد واجهتُ كبير عنت بشـأن مسألـة ما إن كـان استدعـاءُ أعمال أدبيـة أخر

(1) أنا مدينة لتشارلـز هـ. بيك Charles H. Peake لمسـاعدتـه في تبينّ عـلاقة تـوماس بـإليوت وجويس [المؤلفة].

يؤهّلها لأن تُعدّ إلماعات، ثم، إذا ما عُدّت إلماعات، ما مقدارُ الارتباط بالعمل الذي يجري فيه الإلماع، لأنّ القصيدة تمتلك عدداً من الطبقات للمعنى حيث يكون صعباً أحياناً، عندما يكون الإنسان قد رأى حضور بعضٍ منها، أن يدافع بإيمانٍ عن معانٍ أكثر دون اللجوء إلى الإلماعات. وعندما يكون أحدُ المعاني المطبَّقة على قدرٍ من الأصالة المؤثّرة تماماً، فإنّ التفسير يحتاج إلى كلّ عون يمكن أن يحصل عليه. هذا الضربُ من صعوبة التفسير يحدث في المقطع الثاني، حيث إنّ مستوى واحداً من الإشارة ربما لا يكون، إلّا بعد مضيّ عشرين عاماً على كتابة القصيدة، واضحاً للقارىء على نحو سريع كما يمكن أن يكون سنة 1940. لقد فسّرتُ سابقاً هذا المقطع بوصفه يتضمّن، على مستوى واحد، إشارةً إلى مرحلة المراهقة، حيث يكون الإثم وصورة الأب مهمّين، وعلى نحو مماثل، فإنّ كبش الفداء يُبحث عنه، على المستوى الديني. وفي سنة 1940 كانت ملامحُ مماثلة لألمانيا الهتلرية قد اتضحت لكثيرين وكان معروفاً أنّ نجاح هتلر في ألمانيا كان مثالاً كلاسيكياً في الحياة السياسية للتطابق مع صورة الأب، وأنّ اليهود كانوا كبش الفداء، وأنّه في إطلاق العنف والساديّة الناجمين عن اضطراب عقليّ واللذين رافقا نظامه، كان هناك إبراز قبيحٌ لاضطرابات المراهقة. كانت «البهيمة الفاشيّة Fascist beast» رمزاً معروفاً على نحو مرعب جدّاً فحسب، وكذا هي الحال بالنسبة إلى الصيحة الفاشية. أمّا «المخابىء» و«الملاجىء» و«الصيحة الهائلة»، التي تجيء في مقطعٍ مهتمّ بالوحشية، وكبش الفداء، وصورة الأب، فتشكّل تقريباً مجموعة بغيضة لأيّ إنسان عاش إبّان صعود هتلر إلى السلطة، ثم الحرب. هذه الظروف بعيدة الآن، مثلما هي أنماط التحدّث والكتابة الصحفية المعروفة آنذاك. لكنّ تحقيق مثل هذا التناظر يدوّن في الإلماعات. وإذا ما سألنا عن تفسير لعبارة «النَّفَس القاتل»، فإنّنا نجده في بيت سوينبرن الشهير من «Hymn to Proser pine» (بعد الإعلان في روما عن الولاء المسيحي)، الذي يبدأ بالشعار «Vicisti, Galilaee»:

> لقد انتصرتَ، أيّها الغاليلي Galilean الشاحب؛ فقد صار العالم رماديّا من نَفَسك؛

وفي كلمة «رماديّ grey» (التي لا ينتابني شكّ في أنّ توماس قد استدعاها)،

ورغم أنّ سوينبرن نفسه كان يشير إلى قمع المسيحية لأرباب الأرض الملوّنين، ثمّة ارتباط أبعد حيث إنّ اللباس النظامي للجيش الألماني، الذي كان يكتسح أوروبا سنة 1940، كان رماديًا؛ وتُلمع عبارةُ «رماديًا من نَفَسك» أيضاً إلى دمار أوروبا بقيادة هتلر. قد يأتي صاعقاً أن يُفرض علينا قبولُ أنّ إلماعاً إلى هتلر يجيء من خلال بيت حول المسيح، لكنّ جزءاً من مناقشة القصيدة يتمثّل في أنّ روحاً من المعاناة يمكن أن يغدو متلبِّساً بإحلال العدوان الذي يجد متنفَّسه في النزعة العسكرية، وأنّ عُبّاد الله the Father، الذين يزيّفون صورتَه في مرآة صراعاتهم، ينفّذون المخاتلةَ النفسية نفسها التي ينفّذها أولئك الذين وحّدوا أنفسهم مع قوة هتلر. و«الصيحة الهائلة»، التي فيها «أخفينا مخاوفنا»، تسمح بالإشارة إلى كلّ من الصرخة بسبب الصَّلب والصيحة الفاشية؛ و«نحن» في هذا المقطع لسنا مسيحيين وألمانيين فحسب، بل نحن أيضاً أولادٌ حقّاً، وأشتبه في الوقت نفسه أننا وَلَدُ وردزورث في «المقدّمة The Prelude» (مع ما أعدُّه ارتباطاً أبعد إذ يعتقد بعضُهم أنّ تلفّعَ وردزورث بصورة الأب قد تمّت عليه المقاطعُ الشهيرة عن مشاعر الإثم والخطر الخارق للعادة). هذه «المطابقات» الجويسية Joycean تقريباً قد تُستلزمَ إن كان هناك حقّاً أيُّ تماثل بين «الصيحة الهائلة» وذلك المقطع في «المقدمة The Prelude» حيث يهتف ولدٌ بيديه المجوفتين كالكوب و

كأنّما بآلةٍ موسيقية،
أطلق أصواتاً حاكى فيها نعيبَ البوم نحو البومات الساكنة،
لعلّها تردّ عليه؛ وتنعب
في الوادي الرّطب، وتنعب مرة أخرى،
مستجيبةً لصياحه؛ برنين متهدّج،
وهتافٍ وصراخ متواصلين، وأصداء صاخبة،
تتضاعف، وتتضاعف، حشد جامح
من الصّخب المرِح.

(رواية 1850 ,5 ,372 - 9)

ومهما يكن، فقد يحدث أنّ المقطع يكون وردزورثيًا لأنّه يتعامل (في رسم القصيدة للنموّ) مع ولدٍ ثمّ (في رسم تطور الحياة الدينية) مع مرحلة من الدّين

تستلزم الطبيعة والله، ولأنّ موضوع «المقدّمة The Prelude» هو «نموّ عقل الشاعر». ومهما يكن، فإنّ نسيج الإلماع رقيقٌ على نحوٍ خطير ههنا. أمّا في المقطع الثالث، حيث نكون مهتمين بالشبّان وبمرحلة دينية عامرة بالطقوس والذهاب إلى الكنائس والتكريس ـ كما سيظهر ـ فإنّ التشابه الأدبي الدقيق مع هوبكنز والشعراء الميتافيزيقيين يُشار إليه بوضوح لا لَبْسَ فيه: «كنائس دموعه» تصوُّرٌ ميتافيزيقيّ؛ و«تحت ذراعه تنهدتَ عندما أطلق» يمكن أن ينطبق على مواقف تعبّدية لدى دُن Donne وكراشو Crashaw (وكذا لدى هوبكنز، الذي قد يلمع إليه هذا البيتُ على نحو أكثر جلاء)؛ و«اسكب دمعة للفرح في الفيضان غير الأرضي» في سماجته ولا أقلّ من ذلك في انفعالاته وفي نعت «غير أرضي»، يعيد إلى الأذهان فوغان Vaughan. وتضمُّن كيتس في هذا المقطع ليس عشوائيّاً؛ وهو يجيء بوصفه ذروةً لمراجعة هذا المقطع الشعراءَ الذين حاولوا على نحوٍ ما التقريب بين الحسّ الفنّي والحسّ الديني ـ حقيقةً بوصفه ذروةً لأنّ موقف كيتس من عالم الإنسان والطبيعة أدنى إلى موقف توماس منه إلى أي شاعر آخر في القائمة التي استعادها. وحتى ههنا يكون الإلماع انتقاديّاً على نحو قاسٍ في أنّه يتّصل بالعنصر الضعيف المحبّ للموت عند كيتس. والحقّ أنّه ليس هناك شيءٌ عشوائي في صور الرّبط بين بعض المواقف الدينية وبعض الشعراء، ذلك أنّ الإلماعات تعمل أيضاً بوصفها نقداً. ولعلّ التشابه في الموت المبكّر بين كيتس وديلن توماس (الذي يُكثر التردّد على العقل بسبب طبيعة إلماع كيتس والموقع الذي يوضع فيه) ليس أكثر من مصادفة، لكنّ (كيتلن توماس Caitlin Thomas) يخبرنا أنّه «ظلّ يقول إنه سيموتُ قبلي: لن يبلغ الأربعين»[1]. وفي تحديد مكان الإلماع بـ «السّونتّو الأخيرة» لكيتس في مكانٍ تُقطع فيه القصيدة نفسُها على نحو مفاجىء بسبب وفاة الشاعر، أحسب أنّ على المرء أن يتبينّ دليلاً على أهمية وظيفة ـ وهي أكثر من وظيفة إيضاحية ـ الإلماعاتُ الأدبية في القصيدة كلّها. وهذه الإلماعات ترسّخ شخصية القصيدة على غرار شخصية الشاعر الذي يراجع مواقف الشعراء الآخرين إزاء العلاقة بين الطبيعة والتراكمات الدينية والثقافية، ويصوّر مواقفهم وموقفه في نقدٍ للدين وللثقافة

(1) كيتلن توماس «Leftover Life To Kill»، (لندن، 1957)، ص 35.

أيضاً. وهذا هو الذي يسوّغ ويفسّر، حقيقةً، ظهورَ الماعات إلى إليوت وبليك، اللّذيْن يـواجه كـلاهما أرْضـاً يبابـاً في قلب الإنسان وعقله في المجتمـع، ويفسِّر أيضاً تأثير وردزورث في بناء القصيـدة، لدى جمهـور المتحدّثـين ومراجعـة النموّ الماضي من وجهة أفضلية الحاضر، في سردٍ استعاديّ وتـأمّلي تتـداخل مـراحلُه؛ لأنّ هذه قصيدة نموّ عقل الشاعر في علاقته بـالطبيعـة، والدّين، والإنسـان. إنّ مجـال الإشارة وعمقهـا وتعدّدهـا في «كان هنـاك منقذ There Was a Saviour» يستلزمها طُموحُ فحواها: الشاعرُ إبّان الحرب يختبر الرموز الدينية والثقافيـة التي هي نفسها صاغت، على نطاق واسع، العقلَ والشعـور اللذين أعادا إلى سـاحة التساؤل معنى عالميهما. وهو يتعقّب، ضمن رمـز القصيدة المعـزِّز - في أنّ الناس ليسوا سوى أطفال يتمتعون بقدر أكبر من النموّ - ثلاثَ مراحل (مرحلة الطفل؛ مرحلة الولد؛ مرحلة الشاب) في الوعي الديني (مرحلة الدهشة والمتعة والتعلّم؛ مـرحلة الخبرة بـالمسـائـل الخلقيـة؛ مـرحلة الـدين الـراسـخ)، وفي العـلاقـات الاجتماعية والثقافية (أطفال في المدرسة؛ العزلة والنشاط الجـماعي المتناوبـان عند الأولاد؛ التجـارب الروحيـة والبشرية لـدى البالغـين الذين يـدركـون الـطقس والجمال). ومن خلال ذلك تقدّم القصيدةُ الولد الناميّ عـلى أنحاء مختلفـة كثيراً عن الـطريقة الـوردزورثيّة، وذلـك من خـلال الاعتـماد الـواضـح جـدّاً للتقييم الفرويدي. فالمقاطع الثلاثةُ جميعاً تتضمّن تعليقاً على الميـول الجنسية والانفعـالية والاجتـماعية مماثلاً للنـظرة الشعريـة إلى العالم poetic Weltanschauung لـدى الشعراء المُلْمَع إليهم: قمع الطفولة، أنماط الخوف، الذنب والعدوان في مرحلة المـراهقة، عنـاصر من volupté والمازوشيـة في التقليد الـديني الحـماسي. ومهـما يكن، فإنّ هذا نقدٌ، وليس اتهاماً. ولُعَبُ التقليد والفن «المعقلَن» تُبهـج، حتى حين تكون غريبة على الحياة الطبيعية؛ ويكون الولد شفوقاً وخلوقاً إلى أن تتفجّر ضغوطُ الخوف وصورة الأب؛ وتمجيد المعاناة والموت لدى الشعراء المستدعَيْن في المقطع الثالث هو التنسيق لاهتمامهم الفعّال بالبقاء، بالمقدّس، بنشوات الإنسان وبـالوضـع الميتـافيـزيقي لـلإنسـان، وللشرّ، وللجـمال. والـترنيمـة التجـاوبيـة antiphon (المقـطعان الـرابـع والخـامس) بيـانٌ بـاهتـمام شعـر ديلن تـومـاس: ميتافيزيقـاهُ وروحه العـام. وصوتـه الشعريّ هـو صوت بليـك مثلما هو صـوتُـه

الخاص: وإعادة قراءة «أغاني التجربة Songs of Experience» إلى جانب هذه المقاطع هي تحققٌ من أنّ القصيدة مدينةٌ بعمقٍ لإلهام بليك.

الخلفيّة هي حنوٌّ بليك على «الآخر»، تدينّه العميق، اتهامه الانفعالَ المقلوب، والدين المقلوب، والقسوة، و«قيود تشكيل العقل» التي يفرضها المجتمع على الإنسان الطبيعي والخارق للطبيعة، إدراكه المماثلات بين هذه الشرور جميعاً، والرمزية التي يتعامل بها مع هذه الأمور. ولعلّ إلماعاً دقيقاً إلى «أغاني التجربة» ماثلٌ في قوله «الميتات الشجاعة لقليلين فحسب، ولكن غير موجودين». ففي «أغاني البراءة» هناك قصيدة «الولد الصغير المفقود The Little Boy Lost»؛ وقصيدةٌ أخرى «الولَدُ الصغير الموجود The Little Boy Found»؛ وفي «أغاني التجربة» هناك أيضاً قصيدة «ولد صغير مفقود» ولكن هذه المرّة ليس ثمة قصيدة «موجود» مرافقة لها، ويكتب ويكستيد Wicksteed قائلاً إنّ العنوان الذي أعطاه بليك لهذه القصيدة الثالثة

> «يُراد منه ربطُها بـ «الولد الصغير المفقود» و«الموجود» في «أغاني البراءة»، ونقلُ المعنى؛ ذلك أنه رغم أنّ الولد الصغير المفقود يمكن أن يوجد، فإنّ هذا مثالٌ لولدٍ فُقد ولم يوجد. إنّها اتهام صارخ لتدخل الإنسان في نمو العقل؛ فالسلطان المزعوم للكاهن... يحطّم الحريّة التي تقود من خلال التجربة إلى الحكمة.... وسلبُ النفس من تجربتها الضرورية تحطيم لها، وهذا ما نقوم به دائماً في افتراضنا»[1].

لكنّه من الصعب أن نضع حدّاً للمعاني الإضافية عند بليك، لأنّ أغاني بليك متداخلة جدّاً. إلاّ أنّ تعليق ويكستيد (ص 162) يؤكّد التشابه مع الفتاة الصغيرة المفقودة A Little Girl Lost:

> «إنها مرتبطة ارتباطاً قويّاً بـ «الولد الصغير المفقود A Little Boy Lost»، والقصيدتان تتّحدان على الجملة في «التجربة». إنّ الموضوع الأساسي لـ «الولد الصغير المفقود» هو هذا: طفل يشرع بالتفكير في نفسه... من التعاسة، أنّ هذا بلدٌ لا تُقبل فيه المجازفة، وينتج عن ذلك أنّ نفس الشابّ تقتل على نحو منظّم... استبدل «الحبَّ» بـ «التفكير»، ولديك

(1) ويكستيد: «البراءة والتجربة لبليك Blake's Innocence and Experience»، ص 178.

> الموضوع الأساسي لـ «الفتاة الصغيرة المفقودة A Little Girl Lost»، ويُلِحّ بليك على أنّ الشابَ ينبغي أن يُؤذن له بأنّ يجد في الجسد فِرْدَوْساً يفنى. . . إن قيّض له أن يعرف مرةً الفردوس الخالد للروح».

وعبارة «أخوان مسودّان» يمكن ربطها أيضاً بقصائد «كنّاس المدخنة -Chim ney Sweeper». والارتباط بين الدين والشفقة وحبّ الرجل والمرأة في قصائد بليك ليس مغايراً للارتباط الذي يقيمه توماس بين الحنوّ والحبّ الماديّ في ختام قصيدته.

ورغم أنّني أسهبتُ في الكلام على الإلماعات الأدبية، ينبغي الإشارة إلى أنّ القصيدة يمكن أن تُقرأ من دون هذه الإلماعات؛ إذ من دونها تتلاشى طبقةٌ من إشارتها، ومعها بعضٌ من التبرير لخصوصية بعض العبارات، لكنّ الطبقات الأخرى للقصيدة تظلّ قابلةً للفهم تماماً. وعبارة «الميتات الشجاعة لقليلين فحسب ولكن غير موجودين»، بصرف النظر عن بليك تماماً، تشير بوضوح تام إلى ميتات في ساحة الوغى، وسأفترض، في فكرة النزاع في المقاطع الافتتاحية بشأن أنّ الرجال يحرّفون المنقذ إلى شيءٍ غريب، أنّه سيظهر أيضاً أنّ معنى آخر للبيت هو أنّ الرجال لا يجدون حقّاً المنقذ الذي يموت من أجلهم. وعلى نحو مماثل فإنّه في المقطع الثالث (على الأقلّ في استعادةٍ من الرابع والخامس، تشير بوضوح إلى غارات القنابل) يمكن أن يستنبط القارىء أنّ «كنائس دموعه» تصوّرٌ ميتافيزيقيّ، وأنّ كنائس الدموع طائرةٌ قاذفة إن كانت دموع المسيح قنابل، وأنّ «التسبيح» الذي يسمعونه هو انفجار القنابل التي يسكبونها؛ فهم يتنهّدون بسعادة عندما يطلِقُ الرّبُّ وقوة الجوّ ولا يبكون على أولئك الذين يموتون. وعبارة «الصّدفة التي شكّلتها الغيمة» يمكن أن تُفهم (دون إشارة إلى كيتس) بوصفها الجسدَ الميت للمسيح ـ «شكّلتها الغيمة» نظراً إلى نمط تصوّره و«صدفة» لأنّه خالٍ من الروح ـ أما في هذه الحال فإنّ التباين مع البشرية التي تتنفّس في «النهد الناضج لمحبوبتي الشقراء» سيكون مفقوداً، وثمّة شكٌ في أنّ فكرة التباين بين تبجيل الجسد الميت وازدراء الناس الأحياء ستكون منقولة، وأحسب أنّه ينبغي أن يقال إنّ تضمين التنفيس عن الانفعالات الطبيعية في نشاطات دينية سيزول تماماً ومعه سيمضي بعض الاتصال الوثيق لهذا المقطع بالنمط النفسي

الذي يعرض فيه. ورغم أنّ القصيدة يمكن أن تظلّ حية دون إلماعاتها، فإنّها ستظلّ حية في شكلٍ أقلّ تعاقباً في النمط، وأحياناً اعتباطيّ تماماً في الأسلوب.

وإنّه على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية بالنسبة إلى تأثير القصيدة أنّ حضور النمط النفسي ومخططه التمهيدي الرئيس ينبغي أن يُكتشفا، ما دامت القصيدة التّامة تُفضي إلى تضادّ كبير، في قمّتها، بين القيم التي يربطها بشخصية المنقذ مجتمعٌ فاسد، فاسد الانفعالات، وبين الحبّ «المُفلَت» الذي يؤكِّده الأخوان. و«المفلَت» ينفي كلّاً من القبضة المشدودة وحَرْف الدافع الجنسي، وبوصفه «أعزلَ» لا يرفض العدّة الحربية فحسب بل يربط في الوقت نفسه هذا الحبَّ بصورة فينوس دي ميلو Venus de Milo. وصرخة الأخوين في منفاهم تُجاب (كما تُجاب الصّلاة في «حكاية شتاء AWinter's Tale» لتوماس) برؤيا مجيء فينوس؛ «ركوبها» «القتالي الغامض» صورة جنسية قوية؛ و«الحريري والخشن» اللذان ينطبقان على الرخام ينطبقان على الحب الجنسي، بل يرسّخان وجوده ترسيخاً تامّاً، على الحقيقة. وفينوس المنتصرة هي فينوس في التأليه، فاتحةً كلّ ينابيع العاطفة والحياة، موجِدةً من جديد ما جمّده الإنسانُ ودمّره، فينوس كما يمكن أن تكون في حلم إنسانٍ بتحرّره من كلّ صراعاته.

القصيدة غير عابئةٍ حقّاً برفض الدين «المؤسّساتي» لمصلحة دين من صنع الشاعر نفسه. وفيها يحيا الشاعر حياته ثانيةً، متفحّصاً في كلّ مرحلة العمليةَ التي غدت بها مشوّهةً، ممكِّناً نفسَه من أن يفهم، ويشفق على، الطفل ضمن حدود الإنسان حتى عندما يأسىٰ لانحرافه، بحيث أنّه في المآل الأخير، حيث يجد الشفقة على فساده ومعاناته الخاصين ويغفر لنفسه ذنبه، يستطيع أن يعتق حبَّه ويؤكّد إنّه قوّة تحرير. على أنّ ما يُكسب القصيدة الخلود إنّما هو استمرار الأشخاص (الإنسان والشاعر وهما شخصٌ واحدٌ) الذين يتقدّمون من «المنقذ» إلى «الحبّ». وإذا ما تساءل إنسان، «إلامَ تنتهي القصيدةُ كلّها، بوصفها قصيدةً، لا رسالة؟» فإنّه يمكن أن يجاب بأنّ القصيدة كلّها تنتهي إلى إعلامها الأخير الواسع الذي يجمع داخله كلّ ما تقدّم قبلُ ـ السجون، الملاجىء، الكنائس، الأرض المتجمّدة التي يُحبَس فيها الموتى، الأبنية التي تُقصف بالقنابل، الجدار المُعْوِل، صخرة قبر المسيح والصخرة التي تتفجّر منها إلهة الحبّ

كما انفجر الماء من الحجر الـذي ضربه مـوسى ـ هذا الإعـلام الذي يعلن، من خلال عبارة «أنّـه يفلق كلّ الصخـور»، أنّ أيّ شيء، رُمز إليـه أو يُرمـز إليه أو سيرمز إليه من خلال الصخور، تابعٌ للحبّ الذي تحدّده هذه القصيدة، وهكذا يمتدُّ انتصار فينوس من القصيدة إلى اللانهاية.

ولكي يمهِّد الشاعر للصدى المبعثر والمتصل في نهايـة القصيدة، كـان عليه أن يخترع أسلوباً لا يقـول ما يعنيـه على قـدر مـا يـأذن لنـطاق المعنى المستخـدم في القصيدة كلّه بأن يوائم الصياغـة المتميزة في أيـة نقطة محـدّدة. والأسلوب متعدّد القوى لأنّه عارٍ؛ إنه عـارٍ من تلك المعاني الإضـافية في الاستخـدام العام الـذي يأذن لنا، في أسلوب أقلّ خصوصية، أن نحدِّد ما يتحدّث الشـاعر عنـه، ليس لزاماً لأنّه يسمّيه (أحدُ الدروس التي يقدّمها الكاتب «الرمزي» عن طبيعة اللغـة أنّ «الطائر» يمكن أن يكون أيَّ ضرب من الطيور، أو أيّاً من الأشيـاء التي يمكن أن يكون «الطائر» كنايةً عنها)، بل لأنّ جَرْس اللغة التي يتحدث عنه بوسـاطتها سيقـول لنا أين علينـا أن ننظر. ولا يفعـل الأسلوبُ العاري شيئـاً لتقليل عـدد المجالات الممكنة التي يكون فيها للأشياء التي يسمّيها دلالةٌ. ولعلّ سبباً واحـداً عـلى الأقلّ لبحث الشـاعر الـرمزي عن «نقـاء» اللغة هـو أنّ اللغـة «النقيّـة» أو العارية) ـ إن هو استطاع أن يختـرعها ـ ستضمن الحـرية المـطلقة وعـدم التمييز للشيء الرمزي. ومهما يكن فإنّ هذا النوع من الحريّة في مضاعفة المعـاني الدّالـة يكون ثمنُه التضحية بتوهّم الإنسان أنه يستخـدم اللغة كـما يستخدمهـا الإنسانُ العـادي؛ ولمجرّد أنّ اللغـة تُنقّى من اللون تبدو للقـارىء غير شفّـافة. ويلحظ ولّس ستيفنـز، الذي استـوعب دروس الشعر الـرمزي الفـرنسي، أنّ «القصيدة يجب أن تقاوم العقل بنجاح تقريباً»؛ أمّا بلغة الأسلوب فإنّ هـذا قد يعني تمـاماً القـولَ إنّ القصيـدة يجب أن تقـاوم استخـدام الفهـرس العقـلي الـذي يصنعـه القارىء في الاستخدام اللغوي ـ فبدلاً من أن يبحث القارىء عمّا يعنيه الشاعـر في هذا الفهرس عليه أن يلجأ إلى استجابة ذكية لكلّ موجِّهات التفسير التي كان الشاعر قد بناها في قصيدته. وهذا الضرب من الإجراء قد يجعل الشاعرَ معرَّضاً للاتهام بأنّه لم يكتب القصيدة باللغة الإنجليزية رغم أنّه كتب قصيـدة ذات ثراء معنويّ مذهل. وهذا صحيح بمعنى من المعاني. فهو صحيح بمعنى أنّـه لم يكتبها

باللغة الإنجليزية كما كانت قبل أن يكتب القصيدة. أمّا إن كانت بنيةُ القصيدة قويةً بحيث تبيّن للقارىء كيف يقرأ القصيدة، فإنّها رغم ذلك استخدامٌ واسع للغة الإنجليزية، وإذا قُرئت القصيدة وفُهمت من جانب مجموعة مهمة من القرّاء (خاصّة الشعراء الآخرين) فإنّ اللغة الإنجليزية نفسها ستتوسّع؛ ذلك لأنّ استخدامات اللغة التي تنفَّذ في القصيدة ستوزّع نطاق اللغة على الجملة.

وإذا كانت قدرة اللغة على الثبات خلال الزمان وعلى التغيّر تعتمد على قدرتها على تحويل العدّة القديمة إلى استخدامات جديدة، فإن علينا أن نعدّ الشاعرَ معيناً للقصائد وكذا الإنسانَ الذي يقدّم لمستقبل اللغة خدمة يعزّ تقدير أهميّتها.

والنكتة التي تتحدّث عن شخص ابتعد عن تمثيل مسرحية هاملت قائلاً إنّها مسرحيّةٌ جيّدة لكنها مكتظّة بالاقتباسات، فيها إلماعٌ لكلّ من يحاول أن يفهم العلاقة بين الاستخدامات الشعرية للغة واللغة كما تُستخدم في الأغراض الأخرى. فالحال، كما يقول (ي. هـ. ستيورتيفانت E.H. Sturtevant) في كتابه «التغيّر اللغوي Linguistic Change»، أنّ

> «اللغة الأدبية تميل إلى أن تغدو لغةً عادية، واللغة العادية تميل إلى أن تغدو لغةً أدبية. . . وقد اختار تشوسر لهجة لندن لأنّ استخدامها لغةً عادية كان قد بدأ قبل ذلك، وقد رسّخ مِثالُ تشوسر تلك اللهجة بوصفها اللغة العادية في إنجلترا. وقد أصبحت الآن اللغة العادية لجماعات تعيش في كلّ من القارّات الست. وفيما لا يحصى من الجزر. وربّما تغدو أيضاً اللغة العادية للعالم». (ص 156 - 157).

ومهما يكن، فإنّ السؤال الأخير ـ من وجهة نظر الإنسان الذي يشغل نفسه بالقصائد وهو راضٍ بأن يدع تاريخ اللغة يُعنى بنفسه ـ ينبغي أن يكون السؤالَ الصعب: لماذا ينبغي أن يكون للعلاقات المتباينة جدّاً، التي قد تنشأ في القصائد بين المعنى الكامل والعناصر التي تحمله، العاملُ المشترك في أنها تثير فينا نوعاً من الإثارة التي ندركها بوصفها تجربةً شعرية محدّدة، ما دامت التأمّلات في تاريخ اللغة لن تقدم هي نفسها تعليلاً لترحيبه بقصائد صعبة، أو خوضه غمار معركة فهمها. ولا يمكن تأكيد أنّ هناك ارتباطاً ضروريّاً بين عسر الأسلوب وعمق التفكير؛ وقد قدّم هذا الفصلُ أمثلةً كافية للقصائد التي لا يكاد أسلوبها يكون

أكثر إرباكاً من أسلوب أغنية الأطفال a nursery-rhyme، ولكنّ معناها التامّ يتسم بمقدار الغموض الذي نجده في قصيدة حافلة بالمعمَّيات اللفظية. وإن كان ثمة أيّ اختلاف قابل للقياس في عمق الفِكَر ظهر في القصائد التي احتفى بها هذا الفصل، فلست أؤثر أن أكون الإنسان الذي يبدأ أخذ القياسات؛ وليس من قصدي أن أقترح أنّ صياغة التعابير الصعبة أو حتى الغامضة لأول وهلة، يمكن أن يدافَع عنها من خلال ثِقَل الفلسفة، أو ما شابه ذلك، مما يربطه الشاعر بموضوعه. لقد سعيتُ في هذا الكتاب إلى عدم إصدار حكم على أيّ اختلاف يمكن أن يوجد بين الشاعر الذي سيعدّل موقفاً في سبيل الإيقاع، والشاعر الذي سيعيد صنع اللغة الإنجليزية إن هي وقفت في طريق إبانة رؤية للحياة؛ لقد تحدّثتُ عن القصائد من وجهة نظر الإثارة اللغوية التي تمنحها. لكنني آمل أنه قد صار واضحاً أنّ هذه الإثارة اللغوية هي إثارة حول صدامات بين العلاقات، وأنّ هذه يمكن أن تقام بين أيٍّ من العناصر الماثلة في القصائد. وإن صحّ هذا، فإنّ الشكل الشِّعريَّ يمكن بسهولة أن يعتمد على الإيقاع على غرار ما يعتمد على تعقيدات العلاقات «المعقلنة»، وهو يمكن أن يفعل دون إغراء الأسلوب البليغ المباشر، وكذا يمكن أن يفعل دون إغراء شعار معالجة ألغاز الحياة. وكلّ ما يمكن أن يُطلب من القصيدة على نحوٍ معقول، صعبةً أو غير صعبة، أنّها ينبغي أن تبرهن على إعادتها اللغةَ إلى شرطِ الشكل الشعري، فما قد فعله الشاعر، أو لا يفعله، ينبغي أن يُشار بهما إلى تلك الغاية.

وإن كان عليّ أخيراً، أن أورّط نفسي في بيان ما أفهمه من عبارة «الشكل الشعريّ»، فعليّ أن أقول إنّه يكمن في الرّكود الذي يُجرى في القصيدة بين كلّ الاهتمامات التي تثيرها. ولستُ أعرف كيف أفكّر في «الشكل» إلّا تحت صورة «الخط السّريع، الدائري» الموصوف أمام عين العقل عندما يواجه دافعٌ للمضيّ في اتجاهٍ (عقليّاً، أو انفعاليّاً، أو على شكل نمط) دافعاً آخر يحرفه. أمّا لِمَ ينبغي أن يثيرنا هذا ويرضينا فلست أعرف، إلّا أن يكون ذلك أنّ القصائد تعطي ما لا تعطيه الحياة: ذلك أنّ كلّ الدوافع المقبولة في القصيدة تقيم فيما بينها علاقات تكفي لأن تمارس توجيهاً متبادلاً وتحدّد وضع الواحد منها وفقاً لعمله إزاء الآخر. لقد استعرتُ صورة «الخطّ السّريع، الدائري» من «Earthy

«Anecdote» لولّس ستيفنز، التي يبدأ بها ديوان «قصائده المجموعـة»، التي تهتمّ كثيراً باستكشاف طبيعة الشعر، والتي يمكن أن ينتهي بها هذا الكتابُ عـلى نحوٍ لائقٍ، وإن كان وسيطُه لا يشركها امتيازاتِ الشعر:

كلّما مضت الأيائلُ تجلبُ
فوق أرض أو كلاهوما
تربّص لها قِطّ النار Firecat في الطريق.

وأينما مضتْ،
مضت تجلب،
حتى انحرفت
في خطّ سريع، دائريّ
نحو اليمين،
بسبب قطّ النار.

أو حتى انحرفت
في خط سريع، دائريّ
نحو اليسار،
بسبب قطّ النار.

الأيائلُ جلبت.
وقطُّ النار مضى يقفز،
يمنةً، يسرةً،
ثمّ
تربّص في الطريق.

أخيراً، أغمض قطُّ النار عينيه اللامعتين
ونام.

كثيراً ما يشهدُ الواحدُ منّا موقفاً يقول فيه شخصٌ لآخر كلاماً له بعضُ الخصوصيّات، فيقول له الآخرُ بنبرة المعجبِ المتسائل: «أشاعرٌ أنتَ؟».

وفي أخبار شعراء العربية أنّ عبد الرحمن بن حسّان بن ثابت رجع إلى أبيه حسّان وهو صبيّ يبكي ويقول: «لَسَعني طائرٌ»، فقال حسّانُ: «صِفْهُ يا بُنيّ» ـ فقال الولدُ: «كأنّه مُلتفٌّ في بُرْدَيْ حِبَرة»، وكان لسَعَهُ «زنبورٌ» ـ فقال حسّان: «قال ابني الشّعْرَ، وربِّ الكعبة!».

فهل للشّعراءِ لغةٌ خاصّة؟

هذا الكتابُ القيّم الذي يعرض نفسَه بوصفه مقدّمةً للنقد التطبيقيّ قصدتْ منه مؤلّفتُه ـ عزيزي القارىء ـ البحثَ عن ذلك الشيء الذي يجعلُ لغة الشعراء شِعْريّةً.

ورغم أنّ السيّدة نوتني تصدُرُ في دراستها عن الاتجاهات الرئيسة المعاصرة في التفكير اللغويّ في الغرب، فإنها تُضيف إلى المسائل المدروسة ذكاءً حادًّا وقدراتٍ فذّة أهّلتْها لأن تكون ناقدةً أدبيّة ممتازة.

وإذْ تُصرّ السيّدة نوتني على اتّصال لغة الشعر بالاستخدامات الأُخَر للّغة، توضحُ كيف أنّه تحت سلطانِ قَصْد الشّاعر، تُسهمُ لغةُ الحياة العادية في إحداث التأثيرات الأكثر تعقيداً وعمقاً، وتدلِّلُ على هذه التأثيرات بفيضٍ من الأمثلة.

ويُنبىء كتابُ «لغة الشعراء» عن إدراكٍ واضح المعالم لعناصر اللغة الشعريّة، ويضمّ بين دفّتيه تحليلات رائعة لنطاقٍ عريض من القصائد، من كلّ الأنماط والعهود.

ويأنسُ قارىءُ الكتاب أنّ القصائد العادية بدتْ، في دَرْس السيّدة نوتني، بِنىً متماسكةً يشدُّ كلُّ مكوّنٍ من مكوّناتها أزْرَ الآخر، ويعضِدُ فعاليتَه وتأثيره.

والسيّدة نوتني أستاذةٌ في اللغة الإنجليزية في «اليونيفرستي كولج ـ لندن».

وإننا ـ إذ ننقلُ هذا الأثرَ إلى لغتنا العربية الحبيبة ـ لنصبو إلى أن تعمّ فائدتهُ، ويكون في جملة الأزْواد الطيّبة التي تزدانُ بها مائدةُ الثقافة العربية، «ولِلّهِ الأمرُ من قبلُ ومن بعدُ».